



Plasticité et signification : le cas d'Eugène Leroy

Anne Beyaert

Volume 27, numéro 2, 1999

La réception

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/030565ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/030565ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Si les principales théories de la sémiotique visuelle ont convenu, à côté de l'iconicité, de l'importance du plastique, il reste à trouver les moyens de rendre compte de cette dimension. Les peintures de l'artiste du nord de la France, Eugène Leroy, qui recouvre les figures jusqu'à les faire disparaître dans la matière plastique, sont un possible champ d'investigation pour envisager une prise en compte de cette dimension. Plutôt que sur les « formants » (J.-M. Floch) ou les *gestalts* (sémiologie topologique), l'analyse s'appuie alors sur le temps de fabrication du tableau.

Éditeur(s)

Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi

ISSN

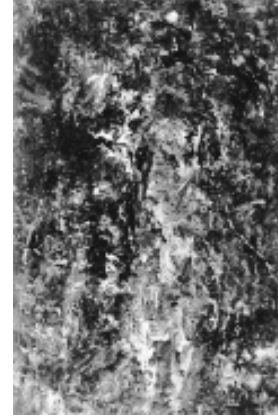
0300-3523 (imprimé)

1708-2307 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beyaert, A. (1999). Plasticité et signification : le cas d'Eugène Leroy. *Protée*, 27(2), 125–131. <https://doi.org/10.7202/030565ar>



PLASTICITÉ ET SIGNIFICATION: LE CAS D'EUGÈNE LEROY

ANNE BEYAERT

Le Groupe μ (1992: 67-68) a identifié la *figure* à «ce que nous soumettons à une attention impliquant un mécanisme cérébral élaboré de scrutation locale» et le *fond*, *a contrario*, à ce que nous ne soumettons pas à ce type d'attention et qui sera analysé par des mécanismes moins puissants de discrimination globale des textures. La distinction de la *figure* et du *fond* est une inférence de la pose du *contour*. Il suffit de tracer un *contour* pour conférer à une partie de l'espace un statut de *figure* et, à l'autre, un statut de *fond*. Cette distinction fondamentale fournit donc, d'emblée, un principe d'organisation de l'énoncé. Mais qu'advient-il lorsque le *fond* «remonte» jusqu'à rejoindre la *figure* et jusqu'à dissoudre la différence? C'est alors la matière picturale même qui devient l'objet de l'expérience esthétique.

Cette «remontée du fond» que nous tenons pour un trait définitoire de l'haptique bouleverse les conditions de la *quête du sens*. Quelles prises offre-t-elle à cette quête? Et comment se construit la *signification* dans l'univers du plastique? Telles sont les questions qui nous intéressent ici.

Parce qu'elles manifestent une sorte de *praxis* du plastique, les toiles d'Eugène Leroy pourraient nous instruire de quelques données essentielles de cette problématique. Nous étudierons plus particulièrement une toile de 1989-1990 peinte à l'huile, intitulée *Le Vieil Homme* et mesurant 1,95m sur 1,30m¹, sachant que chacune de ces caractéristiques – titre, matière et dimensions – s'avérera d'un certain intérêt heuristique pour la suite de l'étude.

Ce tableau se laisse identifier à un *espace tensif* animé d'un mouvement dialogique impliquant tout à la fois l'aspectualité, la proxémique et la configuration de la lumière. Il met en tension un rapport au monde propre au style *optique* et à celui de l'*haptique* en imprimant profondément la *dynamique verticale* du tableau. Dans cet espace éminemment instable où la *valeur* ne se construit jamais que sur un fond agonistique, la quête du sens devient l'expérience d'un «être au monde».

1. Le «monstre»

La première rencontre d'une œuvre d'Eugène Leroy est une expérience toujours déroutante qui décourage le projet sémiotique. En l'absence de *formants*, au sens de J.-M. Floch, ou de *gestalt* si l'on préfère la terminologie de F. Saint-Martin, la sémiotique ne trouve guère de «prises» susceptibles de conduire l'analyse. Parce qu'elle dissout la différence, cette peinture est un *monstre* au sens où l'entend G. Deleuze dans *Différence et Répétition* (1989: 44):

Le fond qui remonte n'est plus au fond, mais acquiert une existence autonome; la forme qui se réfléchit dans ce fond n'est plus une forme mais une ligne abstraite agissant directement sur l'âme [...] Pour produire un monstre, c'est une pauvre recette d'entasser des déterminations hétéroclites ou de surdéterminer l'animal. Il vaut mieux faire monter le fond et dissoudre la forme.

La «remontée du fond» ainsi décrite s'obtient, dans la pratique, par un patient travail de recouvrement caractéristique de la production d'E. Leroy et systématisé depuis une dizaine d'années. Cette pratique du recouvrement offre une première prise à notre analyse parce qu'elle implique une *aspectualité* et une *actantialité*. Dans le schéma aspectuel et actantiel de cet objet symbolique particulier qu'est le tableau, un *procès de fabrication*, dont le sujet-énonciateur correspond au *producteur*, précède un *procès d'exposition* dont l'instance d'énonciation est l'*observateur*.

L'inscription d'une *figure*, celle d'un vieil homme en l'occurrence, fait office de limite inchoative au *procès de fabrication*. Après l'avoir posée, le peintre y revient inlassablement, de jour en jour, et superpose les couches jusqu'à ce que cette figure se dissolve littéralement dans la masse picturale, jusqu'à noyer l'*iconique* dans le *plastique*, pour ainsi dire.

Ce faisant, le *producteur* modifie graduellement le dispositif proxémique. Il rapproche le point de vue, sachant

néanmoins que le point qui correspondait à la figure liminaire du vieil homme reste inscrit dans la mémoire du discours. Par métaphore, on évoquerait à ce propos un changement de *focale* semblable à celui qu'observe L. Marin (1994 : 244) dans les peintures de Van Eyck, qui contraint l'observateur à osciller entre une position quelque peu éloignée du tableau et maintes positions qui en sont très proches.

Lorsque l'observateur s'approche, explique L. Marin, «le spectacle distancié du monde se disperse, se dissout dans la prolifération des singularités, dans l'apparente fécondité des choses» (p. 245).

2. Le lointain et le proche

Cette méthode rappelle un procédé séculaire de la perspective déjà décrit par De Vinci (1953 : 37) qui, pour éloigner les objets dans la profondeur cognitive, en efface les *contours*. On objecterait néanmoins que l'effet de sens est ici plus complexe. Selon De Vinci, l'effacement des contours concerne la *profondeur cognitive* alors que le recouvrement systématique d'E. Leroy, opérant par des touches épaisses données par des coups de brosse vigoureux, les rapproche en fait de l'observateur dans *l'espace phénoménologique*. En ce sens, il ne s'agirait plus de *creuser* l'espace mais, pour ainsi dire, de le faire *avancer*. Faisant dialoguer le lointain et le proche, cette sorte de *perspective à rebours* mobilise donc les deux orientations de la *dynamique verticale* du tableau.

Ceci nous conduit à mettre en perspective *l'espace phénoménologique* et la *profondeur cognitive*. Éloigner une figure dans la profondeur cognitive provoque toujours un éloignement concomitant du *point de vue* de l'observateur situé dans *l'espace phénoménologique*. De même, superposer les couches de peinture rapproche le *point de vue* tout en installant une *profondeur proxémique*.

Il faut, pour apprécier la finesse du dispositif, emprunter à la sémiologie topologique. Celle-ci identifie les différents avatars de la perspective à autant de procédures de *mise à distance*. La perspective euclidienne, qu'elle intitule également *creusante*, installe une *profondeur lointaine* ou *intermédiaire*. À côté de ce qui s'impose comme le «canon historique» de la perspective, la sémiologie topologique reconnaît une multitude de graduations dans la distance, allant des *profondeurs infinies* aux *profondeurs proxémiques*.

Envisager notre *Vieil Homme* à l'aune de cette grammaire spatiale conduirait, sans difficulté, à lui associer une *profondeur proxémique* caractéristique de la *perspective optique*². De ce modèle, il partage la labilité, cette souplesse des plans

qui caractérise les toiles de P.-É. Borduas ou, plus spécifiques, de P. Mondrian³. La profondeur proxémique y est, de même, constituée de plans très rapprochés les uns des autres⁴. Pourtant, cet espace n'en reste pas moins *centré*, marqué qu'il est encore par la *spatialité* de la perspective euclidienne. En fait, la translation figure/fond permise par l'inscription préalable du *Vieil Homme* continue d'organiser l'espace.

Ainsi, quoiqu'il emprunte les caractères de ce que la sémiologie topologique appelle la *perspective optique*, le tableau conserve le dispositif topologique de la *perspective euclidienne* «en mémoire». Et cet espace tensif trouve sa traduction aspectuelle dans un mouvement allant du «souvenir» du *Vieil Homme* conservé dans son espace hérité de la Renaissance vers un *devenir* qui, de couche en couche, promet le tableau à la *perspective optique*.

3. La strate et la couche

Un tel mouvement aspectuel permet en tout cas d'approcher l'intimité fonctionnelle de cet objet symbolique spécifique qu'est le tableau.

Pour décrire une toile de Rothko, J. Fontanille (1994 : 89) initiait la catégorie *strate/couche*. Il définissait la *couche* comme une surface colorée mise en place par l'artiste lors du *procès de fabrication*, laquelle couche se distingue de la *strate* qui est un plan de la profondeur construit par l'observateur pour donner forme à la *perspective cognitive*.

Ces deux instances *couche* et *strate* sont sous la dépendance d'un découpage actantiel et aspectuel⁵ qui permet de rendre compte d'une conversion caractéristique de la *fonction symbolique* par laquelle, pour citer Panofsky, un «*faire-voir dédouble conceptuellement un faire-sens*»⁶.

Le producteur dispose une *couche* qui, pour peu qu'elle soit saisie par un observateur, se convertira en *strate*. Elle se transformera en *strate* parce qu'il n'existe pas d'«œil pur», d'œil sans sujet derrière, et qu'il suffit de disposer des couleurs sur un plan pour impulser une dynamique verticale, pour que l'observateur les interprète comme des *plans de profondeurs*.

Donner à voir, dirait à ce propos G. Didi-Huberman, *c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet. Voir, c'est toujours une opération de sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte.* (1992 : 51)

La conversion symbolique s'inscrit dans une *quête du sens*. La *couche* est une sorte d'instance basique néanmoins productrice de sens et qui s'avérera signifiante pour peu qu'un

observateur la vise ou la saisie en y projetant un univers de valeurs⁷. La conversion repose sur une tension entre deux intentionnalités complémentaires qui, en transformant un unique objet, d'abord *couche* puis *strate*, participent à la production et à la saisie du sens.

Identifier la *couche* et la *strate* aux deux fonctifs de la *conversion symbolique* s'avère d'une certaine rentabilité. Car ajouter des couches, comme le fait E. Leroy, permet certes de modifier la *proxémique* pour mettre en tension le lointain et le proche, mais, du point de vue de l'*aspectualité*, introduit aussi un délai dans le parcours du sens. Prolonger à l'envi le *procès de production* du tableau diffère d'autant celui d'*exposition* et remet à plus tard la conversion symbolique. Le travail de recouvrement introduit un *retard* dans la signification.

4. La mémoire du discours

La pratique du recouvrement trouve sa traduction dans les modes d'existence. Chacune des couches supplémentaires apposées se laisse en effet identifier à une *strate* potentielle que le producteur *virtualisera*, c'est-à-dire reléguera à un *niveau de présence* moindre dans l'épaisseur du discours, à moins de l'*actualiser* comme *strate*. L'*actualisation* déterminera d'ailleurs le statut aspectuel de la couche enfin convertie puisque celle-ci tiendra lieu de *limite terminative* pour le *procès de production*.

Pour autant, cette «couche ultime» ne produira pas le même effet de sens que si on la posait sur une toile vierge. Toutes les *couches* conservées dans la matière picturale sont impliquées dans la conversion en *strate* et prendront une part qui reste à définir dans le parcours du sens. En somme, le retard aspectuel induit une «conversion globale» qui, actualisant en *strate* la dernière *couche* posée, chargera celle-ci de toutes les épaisseurs préalables.

Ainsi la peinture d'E. Leroy modifie-t-elle quelque peu les termes de la conversion symbolique: il ne s'agit plus de «faire sens» par l'intermédiaire du seul «faire-voir iconique», mais de faire-sens en renvoyant aussi à la matière picturale. En ce sens, la spatialité du tableau se définit par une tension entre l'*iconique* et le *plastique*, deux dimensions qui participent, par des apports gradués, à la production et à la saisie du sens.

5. La spatialité du tableau

Rassemblant nos différents résultats, on représentera la spatialité du *Vieil Homme* sur une *valence*, figure embléma-

tique de la sémiotique tensive décrite par J. Fontanille et C. Zilberberg (1998, notamment). Les gradients orientés qui rendent compte de l'*intensité* et de l'*étendue* selon la règle générale énoncée par ces deux auteurs sont identifiés aux dimensions du *sensible* et de l'*intelligible*, les deux fonctifs de la conversion symbolique. Une telle dénomination permet de passer du niveau d'une *règle générale* susceptible de restituer tous les faits de langage, au cas particulier qu'est le système du tableau. Les deux gradients restituent les dimensions du *plastique* (sur l'axe du sensible) et de l'*iconique* (l'intelligible) et leur corrélation donne forme à la *spatialité du tableau*. Ces directions posées, la valence permet de représenter les deux «styles prototypiques» que sont l'*optique* et l'*haptique* par des corrélations converses où le plastique et l'iconique augmentent de façon concomitante en marquant toutefois une inflexion vers le *sensible* et vers l'*intelligible*.

De Hildebrand à Riegl, Worringer, Maldiney et Deleuze en passant par Husserl, Gandelman, Aumont et Bonitzer pour le cinéma et Fontanille à propos de la lumière-matière, la catégorie de l'*haptique* bénéficie d'une impressionnante généalogie. On la définirait ici, par simplicité, à la façon de Deleuze comme «une possibilité du regard, un type de vision distinct de l'optique» (1981: 79).

Le philosophe emprunte à H. Maldiney cette autre définition de l'haptique:

[C'est] une façon de tâter du regard dans la mesure où, dans la zone spatiale des proches, le regard procédant comme le toucher éprouve au même lieu la présence de la forme et du fond. (1981: 195)

Sur la valence qui établit la spatialité du tableau, la peinture d'E. Leroy met en tension les caractères définitoires de l'*optique* et de l'*haptique* et prend la forme figurative d'une tension entre les deux courbes rendant compte des deux «styles».

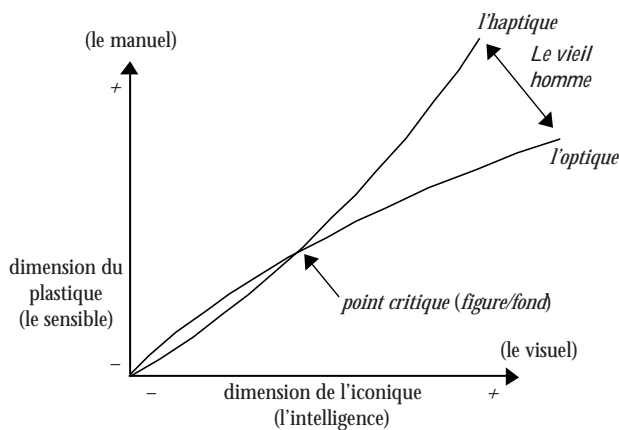
Une telle tension doit être envisagée dans son rapport au *manuel* et au *visuel*, qui indiquent l'origine sensible de l'information: l'*iconique* sollicite la vue alors que le *plastique* sollicite une compétence du toucher. La différence entre un mode de perception *visuel* et un mode *manuel* peut être appréciée par une nouvelle référence à G. Deleuze (1981). Pour rendre compte de la perception appropriée à la peinture de Francis Bacon, le philosophe établit une hiérarchie entre le *digital*, le *tactile* et le *manuel*, en fonction de la plus ou moins grande subordination de la main à l'œil. Dans cette perspective, l'espace perceptif se laisse identifier à un espace

tensif où la *vue* et le *toucher* interviennent de façon graduée. Le *digital* représente alors la moindre implication du toucher et, corrélativement, la plus grande dépendance au visuel. Dans le *manuel*, le rapport est inversé et la main informe seule la perception.

Se situant hors de cette hiérarchie, l'*haptique* s'impose, à lire G. Deleuze, comme une compétence particulière de la vue :

On parlera d'haptique chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens ou dans l'autre, ni la subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue découvrira ainsi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique. On dirait alors que le peintre peint avec ses yeux, mais seulement en tant qu'il touche avec ses yeux. (p. 99)

Représenter l'*optique* et l'*haptique* sous la forme d'une corrélation converse dont la courbe s'infléchit en direction du sensible (l'*haptique*) et de l'intelligible (l'*optique*) nous amène logiquement à nous interroger sur la nature du point d'inflexion que R. Thom appellerait *point critique*, où s'effectue la discontinuité significative. Notre hypothèse est que ce *point critique* correspond à cet état de l'aspectualité où le *fond* remonte à la surface jusqu'à « invalider » la distinction *figure/fond*, jusqu'à dissoudre la différence dirait G. Deleuze.



La valence de la spatialité du Vieil Homme d'E. Leroy

6. La quête du sens

Le peintre a intitulé le tableau *Le Vieil Homme*, mettant d'emblée son observateur dans la situation d'un sujet de quête qui tâchera d'extraire la figure éponyme des profondeurs du tableau. La quête du sens s'appuie dès lors sur le dispositif chromatique.

Le brun-rouge est une base permanente dans la peinture de Leroy. Les enfants l'obtiennent en mélangeant toutes les couleurs de leurs boîtes de gouaches et il est donc tout à fait prévisible qu'un travail de recouvrement la fasse émerger. Cette couleur s'obtient plus simplement en mêlant du rouge et du vert, ce qui dans la pratique revient au même puisque les trois couleurs primaires sont alors associées, mais s'avère d'une certaine rentabilité d'un point de vue épistémologique puisque ce nouveau mélange nous instruit de la position du plan dans la profondeur cognitive.

Retenant le trait du chromatisme pour insérer le brun-rouge dans la *perspective atmosphérique*, l'observateur l'interprétera en effet comme un plan s'inscrivant dans une profondeur restreinte, à mi-chemin entre le rouge, compris comme un *plan rapproché*, et le vert, compris comme un *plan intermédiaire*.

S'agissant de la *tonalité*⁸, l'observateur identifiera ce plan à un complexe clair-sombre tendant vers le sombre, soit de même comme une *profondeur restreinte* dans laquelle les touches claires susceptibles d'évoquer le *Vieil Homme* creusent des plans plus ou moins éloignés.

Mais l'analyse pourrait être affinée. À vrai dire, la couleur brun-rouge s'approche davantage du rouge que du vert et sera donc perçue comme un plan plutôt avancé. Quand aux touches bleues, jaunes, vertes, rouges qui animent cet espace proxémique, elles prennent place à des niveaux de profondeur extrêmement variables allant du très proche au plus lointain, mais tendant toujours à s'approcher. Cette frange proche et labile est circonscrite par deux limites aspectuelles : une limite proche donnée par le rouge (chromatisme) et le brun-noir (tonalité), et une limite lointaine correspondant au bleu (chromatisme) et surtout au blanc (tonalité).

La matrice brun-rouge s'impose de ce fait comme un *plan intermédiaire* balayé d'un mouvement dialogique allant du très proche au plus éloigné, entre les plans extrêmes que forment, pour la tonalité, le sombre de la périphérie et le clair des parties centrales et, pour le chromatisme, les touches rouges et bleues.

7. La quête de la lumière

La complexité du dispositif permet, de surcroît, de connoter le parcours de quête de l'observateur d'une valeur lumineuse. Rechercher le *Vieil Homme* du titre dans la matière colorée revient en fait à reconstruire la configuration de la lumière, de sorte que l'observateur prend acte, dans sa quête

du sens, d'une tension entre deux conceptions de la perspective atmosphérique.

La couleur matricielle est, en effet, le résultat d'un travail de mélange des pâtes. En se superposant, les couleurs se modifient pour aboutir à cette sorte de *terme complexe* qu'est le brun-rouge. Cependant, des couleurs ont «échappé» au mélange et restent identifiables, sans qu'il soit dit néanmoins qu'une nouvelle couche ne ferait pas «surnager» le brun-rouge matriciel.

Ainsi le travail de recouvrement induit-il deux façons d'obtenir la couleur : l'une s'effectue par *mélange des pigments* et aboutit au brun-rouge ; l'autre permet de conserver d'autres taches colorées préservées pour ainsi dire d'une disparition dans le brun-rouge. Mais préservent-elles vraiment du brun-rouge ? Cette seconde manière doit, à vrai dire, être considérée comme une autre façon d'y aboutir en procédant par *mélange optique*.

Ce procédé systématisé au XIX^e siècle et qu'illustre la peinture de Seurat est défini notamment par F. Saint-Martin (1987 : 64). Le *mélange optique* veut que deux couleurs juxtaposées, et perçues à une certaine distance, produisent dans l'œil une troisième couleur appelée *couleur résultante*. L'action des deux couleurs initiales se trouve en quelque sorte annulée, rendue imperceptible au profit de la troisième couleur. En ce sens, le *mélange optique* réunissant toutes les couleurs de la palette s'impose comme une autre façon d'obtenir du brun-rouge, sous forme de *couleur résultante*. Un tel mélange a pour conséquence de reconsidérer la *proxémique* puisque, pour apprécier cette couleur résultante, l'observateur est contraint de prendre ses distances, de s'éloigner de l'énoncé.

F. Saint-Martin précise en outre qu'au contraire d'une couleur résultant du *mélange des pigments*, celle obtenue par *mélange optique* conserve toute sa luminosité. Si l'on conviendra d'une capacité particulière du *mélange optique* à garantir ce que cet auteur appelle la *luminosité*, soit à activer ce que J. Fontanille (1995) désignerait comme *l'état de chromatisme* de la lumière, on soutiendra que le brun-rouge obtenu par *mélange de pigments* mobilise d'autres états de la lumière. Car ce brun-rouge matriciel n'a pas été obtenu sur la palette du peintre mais sur le tableau même. En cela, le procédé de fabrication d'E. Leroy déroge à la canonique *méthode additive* pour se «colleter à la matière» en quelque sorte. Et cette matière se présente comme une texture extrêmement instable qui engendre des effets de sens bien différents de ceux que produirait la surface colorée d'une toile

vierge, marquée par le rythme régulier du tissage. Elle renvoie à différentes sortes de texture, à différentes propriétés de la masse colorée qui, selon l'inclinaison des couches, réfléchiront ou absorberont différemment les rayons lumineux. Pour parler comme R. Thom, cette *texture* en perpétuelle agitation opposera diverses discontinuités qualitatives à la propagation de la lumière. Elle activera, dirait quant à lui J. Fontanille (1995), différents effets de *lumière-matière*, d'*éclat*, voire des modifications de la *couleur*.

Ainsi la quête du sens se laisse-t-elle identifier à une quête de la lumière qui aboutira à séparer deux versions de la couleur matricielle induisant des dispositifs proxémiques différents. Mais *séparer* n'est pas encore le mot qui convient : la quête du sens induit une discrimination qui permet de *distinguer* une configuration de la lumière, propre au *Vieil Homme*, d'une autre configuration. En somme, il ne s'agit plus de distinguer une *figure* d'un *fond*, mais la *lumière d'une figure* de la *lumière du fond*.

8. Un «être au monde»

Il va de soi que les compétences requises du sujet percevant diffèrent selon que la dimension du *plastique* et de l'*iconique* est plus ou moins prise en compte. L'*iconique* requiert une compétence visuelle et identifie le sujet à un corps-position qui saura apprécier les distances et convertir la couleur en profondeur. Le *plastique* sous-tend une compétence manuelle ; il mobilise un corps-chair, un corps sensori-moteur qui perçoit par la main. En ce sens, on formerait l'hypothèse que le tableau d'E. Leroy sollicite deux instances de l'énonciation : un sujet-observateur et cette toute première instance du discours qu'est la «chair» phénoménologique. La compétence cognitive de l'observateur, acquise au contact du visible du style *optique*, déboucherait ainsi sur une autre compétence du sujet, amené à «ressentir», de sorte que l'existence sémiotique du sujet serait, elle aussi, affectée par la mise en perspective de l'optique et de l'haptique, du lointain et du proche, du «souvenir» et du devenir.

À ce sujet sollicité à la fois comme *observateur* et comme «chair» phénoménologique est proposée une expérience synesthésique. Dans l'œuvre picturale tout s'adresse à la vue mais tout n'est pas visuel, et la *synesthésie* s'impose ici comme une autre façon de voir. Explorant le concept de synesthésie, H. Parret (1995) a montré que les cinq sens – la vue, l'odorat, le goût, le toucher et l'ouïe – communiquent synesthésiquement sur le fond d'un *toucher fondamental* qui constitue l'origine commune, dite *pré-esthésique*, des cinq sens. À lire

cet auteur, la synesthésie ne relèverait donc pas d'une perception osmotique, mais d'une instance particulière de la perception régie par ce *toucher fondamental*.

Pour étayer la thèse d'une expérience synesthésique s'appuyant sur un *toucher fondamental* mobilisant les cinq sens, on évoquerait certes cette capacité particulière de l'haptique à «donner des mains au regard». Les innombrables couches de peinture accumulées répandent, en outre, dans l'air de fortes odeurs d'huile de lin et de térébenthine qui sollicitent l'odorat et, pour peu que plusieurs tableaux soient rassemblés, incommode passablement l'observateur⁹. Parmi les cinq sens reconnus par la tradition, le *toucher synesthésique fondamental* mobiliserait donc essentiellement la vue, le toucher et l'odorat.

Une possibilité serait encore, pour reconstruire ce *toucher fondamental*, d'associer aux cinq sens reconnus par la tradition philosophique des dimensions de la perception aperçues par les sciences cognitives. Ainsi évoquerait-on la dimension du *postural* qui joue dans la relation de proportion entre le corps propre et le tableau (F. Saint-Martin, 1987: 192-193). Le *format* vertical du tableau et ses *proportions* évoquent la station debout d'un être humain. Ses *dimensions* dépassent légèrement la taille normalisée de cet homme –la grandeur nature– comme s'il invitait cette instance à la confrontation.

La tactilité caractéristique de l'haptique pourrait encore recevoir une connotation *kinesthésique*, une dimension qui rend compte du trajet physique dans la perception et de la possibilité de préhension et de manipulation. En dépit de ses grandes dimensions, le *format* du tableau permet de surcroît une manipulation et un transport assez aisés¹⁰.

L'organisation de la profondeur oblige en outre l'observateur à se déplacer pour osciller entre des points de vue plus ou moins proches. Ainsi le *vieil homme* rejoindrait-il ces œuvres du XX^e siècle où J. Lupien, tirant profit des résultats des sciences cognitives, reconnaît des espaces *tactiles-kinesthésiques*.

Il importe d'ailleurs de souligner l'importance de la dimension synesthésique ainsi augmentée de composantes posturales et kinesthésiques pour la quête du sens. À vrai dire, si le cartel ne l'en instruisait pas, l'observateur aurait bien peu de chances d'identifier un *vieil homme*. Toutefois, le *format* vertical du tableau, ses dimensions et la position qu'y prend la «forme lumineuse» lui indiqueraient à l'évidence que cette forme lumineuse qui apparaît face à lui est sans conteste un être humain, qu'on spécifierait même comme adulte, un être humain qui avance vers son interlo-

uteur, tous deux se cherchant dans leur profondeur instable.

Le *vieil homme* propose une expérience synesthésique, où la valeur se construit sur fond agonistique par le dialogue de l'optique et de l'haptique, de l'iconique et du plastique, requérant du sujet une compétence *visuelle* autant que *manuelle* et le considérant à la fois comme un sujet-observateur et comme une simple «chair» phénoménologique.

H. Parret définit encore la synesthésie comme une expérience de «*l'unité de soi, de la chose même et du monde*»¹¹. Elle donne lieu à une expérience intime, *ipséique* pourrait-on dire, par laquelle le sujet se définit dans un rapport à l'autre et au monde. Une telle expérience *ipséique* passe ici par la confrontation de deux chairs, la «chair» métaphorique de la peinture, qui se confond avec celle du *vieil homme* portraituré, et la «chair» phénoménologique du sujet percevant. Et la quête du sens s'inscrit dans une tension où l'expérience de l'une passe par la «conquête» de l'autre.

Conclusion

Cherchant les «prises» qui permettraient de rendre compte de la dimension *plastique* du «*vieil homme*», nous nous sommes appuyée sur une *aspectualité*. Ce faisant, nous nous sommes intéressée au *procès de fabrication* du tableau, dérogeant ainsi aux habitudes sémiotiques qui veulent que l'analyste adopte le point de vue de l'observateur. Se référer au *plastique* implique donc que le temps correspondant à la fabrication du tableau soit pris en compte, ce qui permet de faire de la *couche* une instance susceptible de signifier également, «hormis» sa conversion en *strate*. Dans sa quête du sens, l'observateur convertit certes la «couche ultime» en strate, mais toutes les couches antérieures entrent aussi en ligne de compte pour en «charger» le sémantisme et opposer un dispositif complexe à la propagation de la lumière.

En ce sens, l'aspectualité du plastique induit une prise en compte du temps. Elle implique même que le temps soit rabattu sur la profondeur et qu'il instruisse donc la proxémique. Ce faisant, l'aspectualité confronte deux représentations du temps, le *temps de la fabrication* et le *temps de l'observation*, qu'elle pose tous deux comme porteurs de sens.

La prise en compte de l'aspectualité, de ce temps rabattu sur la profondeur, amène à considérer la notion de *gestualité*. Elle révèle que le tableau se comprend comme un objet symbolique spécifique dont la spécificité est dictée, en première instance, par une *sensori-motricité* particulière. Notre *Vieil Homme* n'est pas proposé par une fresque, un volume ou un vase, ces autres objets symboliques qui im-

pliquent une sensori-motricité toujours différente. Le parcours du sens qui mène à lui est entièrement déterminé et instruit en chemin par une sensori-motricité propre au tableau.

Tâchant de définir cette sensori-motricité définitoire, on formerait l'hypothèse d'une sorte de sensori-motricité globale qui concernerait les deux instances énonçantes, le *producteur* qui est aussi le premier observateur du tableau, et l'*observateur* proprement dit. Selon qu'il s'agit d'un tableau, d'une fresque, d'un volume ou d'un vase, une « ressemblance » entre les deux gestuelles apparaît : dans le volume, les deux instances doivent « tourner autour » comme le prescrit l'étymon *volumen*; le vase sous-entend une manipulation ; la fresque, la déambulation le long d'une architecture... En ce sens, la sensori-motricité qui anime chacun de ces objets symboliques procède par une sorte d'échoisation du geste qui reproduit le schéma aspectuel et actantiel du tableau : à la gestuelle du producteur répond celle de l'observateur. Et cette gestuelle « en miroir » détermine les dimensions posturale et kinesthésique de chaque objet symbolique, soit les questions des proportions et du trajet physique, avant toutes les autres.

La prise en compte du temps de la fabrication et d'une sensori-motricité spécifique au tableau s'impose en tout cas comme un viatique stimulant permettant d'avancer dans la compréhension du plastique, cette dimension dont tous les univers théoriques, de la sémiotique de J.-M. Floch¹² à la sémiologie topologique (voir notamment Saint-Martin, 1987) s'accordent à reconnaître l'importance tout en cherchant les « prises » qui permettront l'analyse.

NOTES

1. Cette toile était présentée lors de la Documenta IX de Kassel, en 1992. Elle est reproduite à la page 331 du catalogue.
2. La *perspective optique* telle qu'elle est définie par l'École québécoise est sans rapport avec ce que nous définirons comme le prototype *optique*.
3. Les toiles de Piet Mondrian relèvent plus précisément d'une perspective en damier ou d'une grille moderniste, voir F. Saint-Martin (1987 : 168 et 172).
4. Ce caractère général doit néanmoins être relativisé. F. Saint-Martin (1987 : 168) et M. Carani (1991) ont observé dans des toiles du Québécois P. E. Borduas, juxtaposant des plans noirs et des plans blancs, une conversion, une équivalence de l'indéfiniment lointain et de l'indéfiniment rapproché.
5. À ce découpage, on objecterait que le producteur peut, lui aussi, être assimilé à un observateur. Une telle objection prendrait acte du fait que la *fonction communicative* du langage, quelle que soit la forme de ce langage, peut s'exercer au sein d'un même individu qui est à la fois *destinateur* et *destinataire* du message qu'il élabore. On soutiendrait néanmoins que notre découpage *aspectuel* et *actantiel* répond à un souci herméneutique autant que méthodologique. L'aspectualité du tableau est orientée par une *logique de la réception*. Identifier le tableau à un objet symbolique sous-entend la coprésence

de deux instances, un *producteur* et un *observateur*, où l'un soumet à l'autre une représentation de son propre rapport au monde pour aboutir à une confrontation des deux points de vue.

6. La citation est tirée de M. Carani (1997) qui recherche chez cet auteur des fondements présémiotiques de l'histoire de l'art.

7. L'*intentionnalité* du producteur consiste à servir la quête du sens sachant toutefois que sa compétence ne l'autorisera pas à se soustraire à cette exigence du sens. Par conséquent, le producteur assume une structure modale correspondant à un *'ne pas pouvoir ne pas faire'* qui, en l'occurrence, ne renvoie pas à une quelconque valeur modale d'*obéissance* comme le suggère la règle générale définie par Greimas et Courtés (1993 : 286-287), mais se fonde sur une impossibilité pour ainsi dire matérielle d'échapper à la compétence cognitive de l'observateur.

8. La *valeur* pour les plasticiens.

9. L'accrochage des toiles d'E. Leroy, lors de la Documenta de 1992, manifestait pleinement cette dimension olfactive, quasiment algique. Elles étaient présentées les unes contre les autres dans un lieu exigü, situé à l'étage, extrêmement fréquenté, et contraignaient quasiment le visiteur au contact physique avec elles et avec les autres visiteurs. Une odeur extrêmement incommode obligeait en outre le visiteur, proche du malaise, à circuler rapidement.

10. Dans son atelier, le peintre adore d'ailleurs manipuler ses tableaux, les superposer les uns sur les autres, inlassablement, comme s'il s'agissait encore de *couches* ainsi que le montrent les photos de Marina Bourdoncle.

11. Nous nous référons également à une intervention faite à Paris dans le cadre du séminaire du CNRS/EHESS, le 1^{er} avril 1998.

12. Les *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit* (1985) étaient déjà sous-titrées *Pour une sémiotique plastique*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CARANI, M. [1997] : « De Shapiro à Panofsky, et après », *Proceeding of the Fifth Congress of the international association for semiotic studies*, Berkeley, Berlin/New York, Mouton de Gruyter.
- DELEUZE, Gilles [1981] : *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, La Différence ; [1989] : *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F.
- DIDI-HUBERMAN, G. [1992] : *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit.
- FLOCH, J.-M. [1985] : *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit*, Paris, Hades-Benjamins.
- FONTANILLE, J. [1995] : *Sémiotique du visible, Des mondes de lumière*, Paris, P.U.F.
- FONTANILLE, J. [1994] : « Sans titre... ou sans contenu », dans *Nouveaux actes sémiotiques*, n°s 34-35-36 : *Approches sémiotiques sur Rothko*, Limoges, PULIM.
- FONTANILLE, J. et ZILBERBERG, C. [1998] : *Tension et Signification*, Liège, Mardaga.
- GREIMAS, A.-J. et J. COURTÉS [1993] : *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette.
- Groupe μ [1992] : *Traité du signe visuel*, Paris, Le Seuil.
- LUPIEN, J. [1991] : « Perception polysensorielle et langage pictural », *Degrés*, n° 67, *Recherches québécoises*, e1-e17.
- PANOFSKY, E. [1975] : *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit.
- MARIN, L. [1994] : *De la représentation*, Paris, Gallimard-Le Seuil.
- PARRET, H. [1995] : « Synesthetic effects », *Advances in visual semiotics, The semiotic web, 1992-93*, T. A. Sebeok et J. Umiker-Sebeok (édit.), Mouton de Gruyter, Berlin/New York, 335-347.
- SAINT-MARTIN, F. [1987] : *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université de Québec ; [1991] : « Fondements sémantiques des grammaires spatiales », *Degrés*, n° 67, *Recherches québécoises*, b1-b23.
- VINCI, L. de [1953] : « Carnets », dans *Bibliothèque mondiale*, n° 19, Paris.