

Le sensible et les modalités de la sémiotique

Pour un métissage théorique

The role of the senses and the modalities of semiosis

For a theoretical cross-pollination

Jacques Fontanille et Jean Fisette

Numéro 64, automne 2000

Esthétiques du métissage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/008192ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/008192ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Presses de l'Université du Québec

ISSN

0226-9554 (imprimé)

1710-0305 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fontanille, J. & Fisette, J. (2000). Le sensible et les modalités de la sémiotique : pour un métissage théorique. *Tangence*, (64), 78–139.
<https://doi.org/10.7202/008192ar>

Résumé de l'article

De part et d'autre de l'Atlantique, des problématiques de recherches similaires ont été élaborées, qui prennent pour objet la construction de problématiques sémiotiques à partir des caractères sensibles spécifiques aux diverses perceptions. Une même discipline, la sémiotique, accueille ces recherches qui sont pourtant fondées sur des traditions de savoir fort différentes. Des discussions et des échanges, se situant principalement sur les plans méthodologique et épistémologique, accompagnent donc les propositions de base. On aura donc voulu tenter l'épreuve d'un rapprochement entre des démarches d'appartenance post-greimassienne et post-peircienne. Tel a été et tel demeure l'objectif d'un *métissage théorique*.

Jean Fisette : spécificités perceptives, dispositions sémiotiques et pluralités d'avancées sémiotiques

Cette réflexion sur le visible et l'audible repose sur un postulat à l'effet que le sens de la vision génère une image et donc une compréhension du monde qui diffèrent de façon importante et sous de nombreux aspects de la représentation qui se construit sur la base des perceptions d'ordre auditif. Puis un autre postulat, présumé par le premier, concerne l'impossibilité où nous sommes de dissocier ou de séparer les étapes logiques de la perception, de l'élaboration sémiotique et de la représentation. D'où la nécessité de saisir simultanément la modalité sensible de la perception, la construction mentale de l'objet et finalement la représentation du monde. Cette réflexion propose donc onze modes d'être spécifiques de l'audible élaborés à partir de caractères du son. Chacun de ces modes d'être de l'audible est mis en relation à diverses conditions de l'écriture ; à certains endroits, des œuvres littéraires spécifiques sont aussi référées. Dans l'interaction des éléments qui gagnent en complexité à mesure de leur présentation, se construit graduellement une sémiotique nouvelle, reposant sur les modalités du sensible propres à l'audible.

Jacques Fontanille : Synesthésies et syntaxe figurative

La perspective du « métissage » sémiotique est ici abordée de deux manières différentes : (i) dans les objets sémiotiques, et (ii) dans les théories convoquées. Pour ce qui concerne le métissage des objets, la perspective adoptée est celle de la polysensorialité. On part de l'hypothèse suivant laquelle la sensation ne débouche sur la signification que sous condition de polysensorialité, et que, par conséquent, il ne peut y avoir de syntaxe figurative que sur le fond des synesthésies procurées par les figures du monde sensible. Deux types de synesthésies sont étudiées, la synesthésie en réseau, qui forme une enveloppe polysensorielle du corps propre et/ou des objets perçus, et la synesthésie par le mouvement, ou kinesthésie, qui forme un faisceau sensoriel autour d'une expérience sensori-motrice. Pour ce qui concerne les théories convoquées, la sémiotique est certes le noyau organisateur, mais la nature des problèmes évoqués conduit à faire référence à la psychanalyse, à l'anthropologie, aux sciences cognitives, à la psychologie et surtout à la phénoménologie.

Le sensible et les modalités de la sémiotique. Pour un métissage théorique

**Jacques Fontanille, Université de Limoges, CNRS et
Institut universitaire de France**

Jean Fisette, Université du Québec à Montréal

Présentation

Au printemps 2000, la Société de sémiotique du Québec tenait son congrès annuel dans le cadre des activités de l'Acfas. La société avait choisi pour thème de sa rencontre : *Théories et objets métissés*. En proposant ce thème, nous envisagions la possibilité d'une rencontre entre des représentants de champs théoriques bien établis et qui soient fondés sur des postulats théoriques ainsi que sur des usages et pratiques clairement différenciés.

Nous avons découvert que notre appel avait été entendu lorsque nous avons appris la participation au colloque de Jacques Fontanille et de Claude Zilberberg, dont les travaux, prédominants dans le monde de la sémiotique française, sont liées aux *Nouveaux Actes sémiotiques*. Jacques Fontanille travaille depuis quelques années, avec les participants à son séminaire, sur la question des esthésies et des synesthésies posées comme origine du processus de surgissement des protocoles significatifs appelés à se réaliser, au niveau du discours, en diverses figures. C'est ainsi qu'est postulée une liaison entre les plans les plus éloignés de la sensation immédiatement perçue et, d'autre part, de son traitement, au niveau du discours : cette liaison devient le processus essentiel de la sémiotique. De mon côté, parti d'une réflexion sur la poétique comparée musique/littérature, j'en étais arrivé à élaborer quelques réflexions générales sur les modalités différenciées des registres de l'audible et du visible dans la mesure où elles marquent, d'une façon singulière pour chacun des registres, des modalités particulières dans la perception, la représentation et la sémiotisation des catégories de sens. Et, de façon similaire, ces modalités reconnues dans leurs différences et leur complémentarité permettent de distinguer, à la surface du texte, des traits discursifs inexplicables autrement et qui pourraient s'avérer fondamentaux dans l'ordre des catégories sémiotiques.

Les affinités entre ces deux thématiques allaient permettre la rencontre et la confrontation de deux pratiques sémiotiques différentes. Le colloque permit certes quelques discussions; mais les conditions habituelles, que l'on connaît tous, telles les restrictions d'horaire, les tours de parole, le programme préétabli, les conditions de séjour à l'étranger pour quelques-uns d'entre nous, la brièveté de la rencontre, etc., limitaient nécessairement les possibilités d'échanges et de métissages. Au moment où l'on devait prendre une décision en ce qui touche la publication des actes du colloque, Jacques Fontanille et moi-même avons décidé de prolonger cette confrontation en utilisant le courrier électronique pour échanger encore quelques réparties, question de mettre à l'épreuve ce défi du métissage.

Je pense que les résultats préliminaires d'un métissage sont apparus. Ainsi, des discussions ont mis en évidence des coïncidences sur plusieurs plans, touchant, par exemple, les conditions d'émergence de la signification. Puis assez rapidement, nous nous sommes confrontés à des *résistances* liées aux langages ainsi qu'à la façon spécifique qu'avait chacun de poser les problèmes. Jacques Fontanille a certainement raison lorsqu'il reconnaît, avec la plus grande lucidité, que nous nous sommes retrouvés dans une *zone d'incompatibilité*. Mais, et c'est ce que je lui répondais, *il n'y a pas d'abîme*; il y a des façons différentes de nous situer par rapport à nos présupposés et à nos postulats théoriques, il y a aussi le choix d'un corpus de réflexion et d'analyse qui, constituant le terrain de rencontre et d'échange, devrait être mieux étayé, c'est-à-dire mieux partagé entre les interlocuteurs pour que l'échange puisse atteindre plus directement des catégories de savoir mieux discernées et donc plus susceptibles d'être soumises à l'évaluation et à la relativisation.

Nous avons donc décidé, conjointement, de rendre publiques ces discussions, d'abord pour leur exemplarité. En effet, celles-ci posent des questions; elles inscrivent des traces, elles inaugurent un processus; et surtout, me semble-t-il, elles marquent une nécessité — peut-être une urgence — pour la vie intellectuelle de trouver à répondre aux exigences d'une internationalisation du savoir qui se construit, qui est devenue irréversible. La vie intellectuelle fut le premier lieu de l'internationalisation: on ne peut se permettre d'en laisser l'initiative et l'exclusive (sous le terme de *mondialisation*) aux grandes institutions financières et aux entreprises industrielles.

Je pense qu'il y a là une question de survie pour la vie intellectuelle. C'est le sens qu'au départ, nous avons voulu donner au terme de *métissage*.

Le lecteur trouvera donc le dossier que voici :

1. Le visible et l'audible : spécificités perceptives, dispositions sémiotiques et pluralité d'avancées sémiosiques

Texte de la communication de Jean Fisette présentée au colloque du printemps 2000 de la Société de sémiotique du Québec

2. Le métissage

- 2.1. *Le monde sensible, la polysensorialité et les modalisations sémiotiques*

Présentation, par Jean Fisette, d'un texte antérieur de Jacques Fontanille, «Modes du sensible et syntaxe figurative»

- 2.2. *Questions théoriques restées sans réponse ouvrant un espace au métissage théorique*

Thèmes de discussion proposés par Jean Fisette

- 2.3. *À propos des questions de la représentation et des voix ; le passage d'une sémiotique monoplane à un langage*

Réponses de Jacques Fontanille

3. Synesthésies et syntaxe figurative

Texte de la communication de Jacques Fontanille au colloque du printemps 2000 de la Société de sémiotique du Québec

4. Les esthésies, les modes de présence du corps, la position par rapport à la phénoménologie, puis la définition et les fonctions de l'hypoicône

- 4.1. Thèmes de discussion proposés par Jean Fisette

- 4.2. Éléments de réponse fournis par Jacques Fontanille

1. Le visible et l'audible : spécificités perceptives, dispositions sémiotiques et pluralité d'avancées sémiosiques

Texte de la communication de Jean Fisette présentée au colloque du printemps 2000 de la Société de sémiotique du Québec

Je me donne, au départ, un postulat à l'effet que le sens de la vision génère une image et donc une compréhension du monde qui diffèrent de façon importante — et sous de nombreux aspects — de la représentation qui se construit sur la base des perceptions d'ordre auditif. J'avance un autre postulat, qui en fait est présupposé par le premier : soit l'impossibilité où nous sommes de dissocier ou de séparer les étapes logiques de la perception, de l'élaboration sémiotique et de la représentation : en fait, ces trois termes désignent les étapes d'un processus, c'est-à-dire une avancée sémiosique : cette chaîne sémiosique est, pour nous, insécable parce que nous n'y avons accès — la voir, l'entendre, la considérer, l'analyser, la comprendre — que par son extrémité, par son ultime maillon, qui est le lieu de notre intelligence. Les étapes antérieures ne peuvent qu'être inférées. D'où la nécessité de saisir simultanément la modalité sensible de la perception, la construction mentale de l'objet et, finalement, la représentation du monde. Ce qui explique aussi que cette démarche que j'entreprends ici appartienne à une phénoménologie.

Je reviendrai en terminant sur cet ordre de considération ; je ne voulais, à cette étape-ci, qu'indiquer le cadre dans lequel situer les quelques propositions qui suivent. Question d'aller à l'essentiel pour illustrer mon propos théorique, je me contente de reprendre quelques particularités de la perception — compréhension — représentation du monde, dans la perspective de l'audition. Ma démarche emprunte la voie la plus simple : celle d'une prise en considération de divers caractères du son qui, au fil de l'avancée, s'enrichissent mutuellement, parcourant l'avenue de ces trois termes.

Mais avant toute chose, je dois définir d'une façon précise certains termes d'usage courant qui trouvent ici une acception spécifique :

- le *son* est un événement physique ; il est essentiellement une énergie ;
- le terme *audition* désigne la perception auditive du monde ;

- le terme *audible*, à la différence du mot *audition*, désigne un mode de représentation et d'organisation sémiotique du monde qui découle d'une perception spécifique à l'ouïe ;
- de façon similaire, le terme *visible* désigne un mode de représentation et d'organisation sémiotique du monde qui découle d'une perception spécifique à la vue ;
- le terme *écoute* désigne une participation aux deux mondes — le monde naturel et le monde représenté —, cette participation étant marquée par une prédominance de la modalité de l'audible.

Le son n'existe que dans un espace confiné

Le son n'existe que sous la forme d'ondes qui se propagent en rebondissant d'une paroi à une autre et se reproduisent ainsi jusqu'à l'épuisement de l'impulsion initiale. Le son, c'est donc essentiellement de l'énergie, des mouvements de propagation d'ondes, des rebondissements et, de là, un effet d'occupation de l'espace. On comprend dès lors la nécessité d'un lieu fermé que l'on appelle une chambre de résonance. À l'extérieur, à l'air libre, le son est extrêmement difficile à faire entendre — les musiciens de rue le savent — parce que les lieux ouverts permettent difficilement le rebondissement et donc la propagation des ondes. Et de fait, on sait que le désert, celui de sable comme celui de neige, est condamné au silence. Le pavillon de l'oreille constitue la forme la plus parfaite de la chambre de résonance. *Donc, le son se réalise dans un espace ; voire, le son est une occupation de l'espace, mais d'un espace confiné.*

Le son a une vocation marquée pour l'entropie

Le son, en rebondissant d'une paroi à une autre, se reproduit en se dédoublant ; le croisement des ondes qui en résulte, en superposant des configurations harmoniques décalées et enchevêtrées, finit par biaiser puis abolir les différences sonores ; le sujet qui perçoit les sons, même celui qui écoute attentivement, finit par perdre le sens (l'orientation) du son : très rapidement, il perd le sens de l'origine du son. Puis, au fil des rebondissements d'une paroi à l'autre, les particularités du timbre, de la hauteur et de la

durée finissent par s'altérer jusqu'à l'entropie. L'auditeur finit par renoncer à discriminer les timbres qui permettraient de reconnaître des identités.

La mythologie grecque avait pris acte de ces phénomènes en racontant que la nymphe Écho ne parlait jamais en premier et que, n'arrivant pas à se faire comprendre, elle était condamnée à se répéter sans cesse. La figure d'Écho est intéressante en ce qu'elle ramène le phénomène du son à la voix, mais une voix impuissante, celle qui ne contrôle pas le sens, une voix située à un endroit imprécis entre la nature et la culture.

Le son ressemble à cette voix d'Écho, une voix surgie à l'improviste dans une foule, ou encore, une voix qui émergerait spontanément d'un lointain passé intériorisé : on ne sait pourquoi, on n'arrive plus à savoir d'où ça vient, où ça a commencé, ou encore à savoir d'où ça parle, ni à qui ça parle ; ça devient obsessif : on cherche à comprendre et on bute constamment sur l'obscur « ça ». Devenu irreparable quant à son origine, le son confond les voix et abolit les identités énonciatrices. De ce point de vue, il semblerait que le son ait une vocation marquée pour l'*entropie*. Comme si, à ce niveau de représentation, l'artefact sonore construisait son sens, non pas par discrimination d'unités — comme en linguistique —, mais au contraire par enchevêtrement, par décentrement et par superposition de voix.

Le flot sonore est une invasion de l'espace

Le son occupe la totalité d'un espace ; semblable en cela à l'eau d'une inondation, il s'immisce partout. D'ailleurs, — et la métaphore est significative — souvent on entend les gens dire qu'ils sont immergés par une musique (alors considérée comme un « flot sonore »). Mais à la différence de l'eau, le son n'est pas une matière : on l'a dit précédemment, c'est une énergie. Plus fugace que l'eau, le son se déplace entre les parois de l'environnement et notre oreille, nous reliant au paysage : c'est ainsi que s'oriente la chauve-souris : son vol, constamment bifurqué, laisse à imaginer le caractère capricieux et imprévisible de notre relation à l'environnement lorsqu'elle est fondée sur la modalité sonore ; on est loin de la ligne droite tracée sous la régie du visible, pour le plaisir de l'œil en position de maître. L'espace est entièrement occupé par les ondes qui se propagent dans toutes les

directions : le flot sonore est toujours invasion d'un territoire. Le célèbre tableau de Munch intitulé *Le cri*, donnant les ondes sonores sous l'aspect de menaçantes vagues rouges, nous en fournirait une représentation assez juste.

La contrepartie de cette omniprésence du son, c'est que l'on n'échappe pas au son, encore moins qu'à la vue que nous pouvons toujours annuler en fermant les yeux. Pascal Quignard¹, pour marquer notre impuissance devant le son qui risque toujours de nous asservir, écrit, assez simplement : « le son nous sidère ». Le court roman de Tolstoï intitulé *La sonate à Kreutzer* est essentiellement construit sur une conception de la musique qui correspond à cette représentation du son comme pouvoir et contrôle exercé sur les personnes, les relations, les désirs, au point d'occuper tout l'espace.

En superposition du paysage visuel, la paysage sonore

On pourrait imaginer que les ondes réfractées reproduisent pour le radar — ou pour nous, à la façon d'une échographie — une image de notre environnement, mais sous la forme d'une représentation sonore. C'est comme si, à l'intérieur d'un environnement donné, visuellement perceptible, s'installait un second paysage, une doublure qui serait de l'ordre de l'audible. C'est ce que l'on appelle le *paysage sonore*.

Notre conscience se projette, par le biais de la visualité, sur le paysage trouvant ainsi à se réaliser par la rencontre d'un objet ; mais le second paysage, de l'ordre de l'audible, vient, lui, à notre rencontre ; voire plus, il vient s'immiscer dans notre conscience. Ainsi, la ville moderne que nous habitons, celle qui est la plus présente à notre conscience, c'est d'abord un *paysage sonore* : je puis être enfermé dans un lieux clos, comme ma salle de travail ou encore ma chambre, la nuit ; les sons de la ville finissent toujours par m'atteindre, et alors la conscience de la ville m'habite tant dans mon effort de concentration que dans ma volonté d'abandon au sommeil. Le conglomerat des bruits devient, pour celui qui sait les reconnaître, un ensemble de sons faisant intégralement partie de la trame sociale ; ces sons constituent la *polypho-*

1. Pascal Quignard, *La haine de la musique. Petits traités*, Paris, Calmann-Lévy, 1996.

nie de la ville, un ensemble de voix multiples que l'on appelle d'un beau mot : *la rumeur*². On dit alors : « J'entends la rumeur de la ville ». Lorsque, en voyage, je circule dans une ville totalement nouvelle pour moi, c'est le *paysage sonore* qui, en raison de son caractère totalement étranger, m'atteint en premier, jusque dans mon sommeil. J'ai apprivoisé l'étrangeté lorsque ma conscience trouve à s'inscrire dans ce paysage et que je m'y meus aisément³. Ajoutons que la rumeur est une trame sonore qui enchaîne les choses, les événements, allant jusqu'à colmater les ruptures, exactement à la façon de la trame musicale qui, au cinéma, assure la continuité du fil narratif, camouflant le travail de juxtaposition des images opéré au niveau du montage.

C'est d'ailleurs le sens que Bakhtine chercha naguère à donner aux romans de Dostoïevski, en les traitant à partir d'une problématique des voix dont l'ensemble composait ce qu'il appela, nécessairement, une *polyphonie*⁴. *Les frères Karamazov* ou *Les démons* sont donc construits, suivant l'affirmation de Bakhtine, comme des portraits tirés du paysage sonore de la Russie du XIX^e siècle.

Le son est aussi en nous

On n'est pas placé devant le son comme on le serait devant un tableau ou devant un spectacle visuel. Plus justement comme sujet entendant et écoutant, on est placé *au milieu* du son et je précise : pas nécessairement *au centre*; on est, à quelque part, dans un lieu indéterminé, enveloppé dans le son.

Cette image d'une *enveloppe sonore*, c'est encore une métaphore qui marque l'intimité entre soi et la sensation de l'expérience

-
2. Dans son étymologie la plus lointaine, en sanscrit, ce mot, dans sa forme ancienne, signifie *un bruit qui circule* à la façon du bruissement du vent dans les arbres ou du bruit d'une chute qui se répand dans le paysage.
 3. J'emploie ici, intentionnellement, le verbe *mouvoir* en raison de son affinité avec le verbe *émouvoir*, parce que l'émotion est très étroitement liée au mouvement du son. On sait d'ailleurs que l'essentiel de la musique est là.
 4. Mikhail Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski* [1963], traduction d'Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, Paris, Seuil, 1970. Ce terme de *polyphonie* est à prendre dans son sens étymologique d'une pluralité de voix qui s'exécutent simultanément. À mon avis, ce serait une erreur de retourner, pour expliquer ce mot, au sens technique qu'il connut, dans le milieu de la musique, à l'époque de la Renaissance.

du son. Plusieurs témoignages de musiciens et de mélomanes redissent cette vague impression que le son est à l'intérieur de soi, comme s'il était ressenti dans le corps même. N'oublions pas, par ailleurs, que le son est fait de vibrations, qu'il est une pure énergie susceptible de faire vibrer des parties du corps. À cet effet, le vocabulaire des correspondances entre les sons tels que reconnus et les parties du corps est très élaboré : «son de ventre» pour une note grave, «sons de tête» pour des notes aiguës et blanches, sans harmoniques (le phénomène des harmoniques s'accroissant à mesure que le son se déplace vers le bas de la gamme). Bref, ces métaphores reposent sur une représentation du corps comme un instrument de musique qui vibrerait en résonance aux divers stimuli provenant du monde. En ce sens, les vibrations assureraient le lien du corps au monde⁵.

La conscience de la présence de la musique à l'intérieur du corps a été marquée d'une façon particulièrement convaincante par Antoine Hennion :

Le regard voit ce qu'il y a en face de soi. C'est l'inverse dans la musique. Le son, ce n'est pas écouter ce qui est en face de soi. On ferme les yeux pour bien écouter et on a «la musique dans la tête» ou, mieux, c'est nous qui ne sommes plus en nous. Si on se borne à écouter ce qui est en face de soi, c'est effectivement sur une relation visuelle qu'on modèle son écoute. [...] Je ne crois pas que ce soit l'idée de sublimation qui soit en cause, mais la représentation spontanément visuelle que les arts plastiques en ont forgée : distance à l'objet, «recul», etc. Le recul en musique ne peut qu'être un refus⁶

En somme, le son est en nous de la même façon que nous sommes dans le son. Et de fait, au niveau des expériences relatées, il se produit quelque chose qui paraît extrêmement curieux — et d'après moi, essentiel : ces deux relations inversées d'inclusion — le corps est dans le son, le son est dans le corps — sont perçues simultanément, sans contradiction.

5. J'ai rapidement exploré cette métaphore du *corps sonore* dans divers textes de Diderot. Voir Jean Fisette, «L'imaginaire de la musique chez Diderot. Un saut de la rhétorique à l'esthétique», dans Nycole Paquin (sous la dir. de), *Kaléidoscope. Les cadrages du corps socialisé*, Montréal, XYZ éditeur, 2000, p. 69-93.

6. Antoine Hennion, «Mélodies», *Autrement*, Paris, n° 180 (*L'écoute*), 1998, p. 101-102.

Cette *ambivalence* sur le sens de la relation d'inclusion, on la retrouve dans presque toutes les réflexions et tous les textes sur la musique, qu'il s'agisse d'ouvrages théoriques ou philosophiques ou, encore, de textes de l'ordre de la fiction. Ainsi, Jean-Jacques Rousseau inscrivait cette double relation d'inclusion pour définir la musique comme signe : « la musique excite en nous des sentiments ; dans ces sentiments, nous reconnaissons une image⁷ ».

De nombreux textes, où la musique joue un rôle central, se construisent sur des effets de bascule dans les positions suivant ce schéma intériorisation — extériorisation. Ainsi, le roman bien connu d'Anthony Burgess, *L'orange mécanique* (et la version cinématographique, tout aussi connue, de Stanley Kubrick), où le personnage d'Alex agit, dans la première partie, sous l'impulsion d'une musique qu'il a intériorisée, jusqu'au niveau le plus incontrôlable de la vie pulsionnelle ; par la suite, il est soumis à un traitement de réforme où, de l'extérieur, la même musique (celle de Beethoven) lui est imposée de force, insérée, pourrait-on dire, à la façon d'un vaccin, dans le corps et dans la conscience : par le son qu'on lui impose ainsi de l'extérieur, on cherche à le décentrer, à le déconstruire, puis à le re-construire suivant une norme sociale et morale. Par la suite, le personnage retrouvera son autonomie, c'est-à-dire sa musique intérieure, mais toujours au son de Beethoven. Ce roman donne l'illustration particulièrement convaincante d'un espace ambiant qui devient un paysage sonore et, à l'inverse, d'une masse sonore devenant un lieu que l'on habite.

Il y a certainement là une nouvelle façon de penser la question de la capacité représentative de la musique, sans qu'un appel soit fait à un objet extérieur qui, agissant comme un référent, servirait d'alibi à la figuration : si la musique remplit une fonction de représentation, c'est dans une perspective tout à fait nouvelle⁸.

7. Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues. Lettre sur la musique française. Examen des deux principes* [1781], présentation et introduction de Catherine Kintzler, Paris, Flammarion, coll. « Garnier-Flammarion », 1993, p. 111.

8. Pour une réflexion plus poussée sur cette question, on se référera à Jean Fisette, « Parler du virtuel. La musique comme cas exemplaire de l'icône », *Protée*, Chicoutimi, vol. 26, n° 3 (*Logique de l'icône*), 1999, p. 45-54, ainsi qu'à Anne Freadman, « Music "in" Peirce », *Versus. Quaderni di studi semiotici*, Milan, n° 64, 1994, p. 75-95.

Le postulat d'une conscience partagée

Ces quelques propositions pourraient ouvrir de nombreuses pistes de réflexion; je me contenterai, pour le moment, de cette seule suggestion: c'est comme si la musique, à l'exemple des ondes sonores, traversait les parois et que, ce faisant, elle les abolissait: c'est vrai des murs de ma salle de travail qui sont traversés par la rumeur de la ville; c'est peut-être vrai, de la même façon, des limites de mon corps, de ma peau: comme si, portée par les ondes sonores, ma conscience, ainsi extériorisée, de personnelle qu'elle était, devenait une conscience partagée par une collectivité. C'est à l'évidence ce qui se produit dans une salle de concert lorsque les auditeurs et les musiciens eux-mêmes reconnaissent que quelque chose d'imprévu et d'inexplicable a comme magiquement surgi des sons.

Précédemment, j'avais suggéré que le phénomène de l'écho avait tendance à abolir les identités en ce qui concerne les instances d'énonciation. Cette dernière réflexion nous conduirait beaucoup plus loin en suggérant que la double relation d'inclusion (le corps est dans le son, le son est dans le corps) tend à nier la frontière du corps (dans la citation donnée plus, Hennion écrit: «c'est nous qui ne sommes plus en nous⁹») et à donner la conscience comme une énergie diffuse, partagée par la communauté immédiate. Je me contenterai de signaler ici que cette idée rejoint la notion de *mind*, telle que la construisaient les Américains Peirce et Bateson, ou encore la conception d'une *sémiosphère* chez Iouri Lotman¹⁰.

Le roman qui illustrerait à merveille cette proposition, ce serait évidemment le grand texte de la rencontre de l'écriture avec la musique: *Le neveu de Rameau* de Denis Diderot. Je me contenterai de rappeler ici que ce roman déconstruit à peu près toutes les catégories prédominantes du personnage, des instances de la narration et de l'interpellation, des valeurs esthétiques et morales. Et cette déconstruction se fait dans la foulée d'une narration qui obéit plus au code de la formalisation musicale qu'à celui de

9. Antoine Hennion, art. cité, p. 101.

10. Ces trois auteurs, Peirce, Bateson et Lotman, cherchent précisément à saisir un lieu de conscience et d'intelligence qui, plutôt que d'être pensé comme une faculté — et une propriété — individuelle, constituerait à la fois l'origine et la scène essentielle de l'intelligence et de la conscience sociales.

la structuration narrative classique.

Le son, pour son attestation, appelle à la croyance ; ce faisant, il rejoint nécessairement l'émotion

Le son sera au plus pur, au sommet de son authenticité, dans l'obscurité. Or l'obscurité, c'est la condition du recueillement, de la concentration en soi-même. C'est ainsi, je crois, que le son a classiquement appuyé toutes les formes de spiritualité.

C'est que le sonore symbolise l'immatériel¹¹, alors que le visuel, pour rester dans le même registre, risque toujours, lorsqu'il porte des valeurs spirituelles, de créer des images qui se ferment sur elles-mêmes, c'est-à-dire des idoles. Entre l'idole et l'icône, il y a des contradictions et des affinités inavouées qu'il faudra un jour analyser. Les églises — et elles sont nombreuses, de la foi d'Israël en Yahvé jusqu'aux Luthériens, en passant par des partisans byzantins¹² — qui ont adopté une position iconoclaste ont fondé, d'une façon exclusive, leur croyance sur le registre de l'audible.

Il y a là, entre le son et la transcendance, une rencontre qui donne tout son poids à une ferveur religieuse spécifique, car le son, pour sa réception, sa reconnaissance et sa métamorphose (en un *ton* particulier et donc en une *valeur*), exige un mouve-

-
11. L'exemple le plus simple et le plus probant serait celui de la valeur attestée du témoignage fondé sur la vue (entre autres cas, devant le tribunal), alors que le témoignage fondé sur une perception auditive reste toujours sujet à caution. Ainsi en est-il de l'expression: «Je l'ai vu, de mes yeux vu», alors que l'expression «Je l'ai entendu, de mes oreilles entendu» ne ferait aucun sens. On pourrait aussi rappeler le cas archétypal de l'apôtre Thomas qui n'a pas voulu croire sans voir, et ce malgré les témoignages oraux qui lui étaient donnés. Il est assez significatif que l'Évangile ait condamné ce scepticisme de Thomas.
 12. On pourrait aussi ajouter les églises musulmanes. On peut évaluer qu'aujourd'hui, la majorité des fois religieuses pratiquées dans le monde reposent sur une représentation de la transcendance liée exclusivement au mode de l'audible.
 13. Il faudrait ici opérer un développement pour distinguer soigneusement entre la croyance générale (au sens du mot anglais *belief*) et la croyance religieuse qui est une foi (au sens du mot *faith*). Le terme français *croyance*, à la différence de *foi*, n'accuse pas d'une façon aussi nette le caractère non religieux de la croyance.

ment d'adhésion de la conscience qui s'appelle une *croyance*¹³. Un son auquel on refuse de croire ou d'adhérer devient un agacement, et il est retourné dans la catégorie du bruit. À l'inverse, le son auquel, par la croyance, on fait porter une charge symbolique, devient partie intégrante du paysage sonore de notre conscience. Pour cette raison, la valeur symbolique attribuée au son semble indissociable de sa portée émotionnelle.

Dans l'*Essai sur l'origine des langues*, Jean-Jacques Rousseau avait déjà établi que la condition pour qu'un son atteigne notre conscience — et ici le son renvoie autant à la musique qu'à la langue, traités indifféremment dans ce texte —, c'est qu'il nous soit devenu familier. On se meut avec aisance dans un paysage qui nous est devenu familier, et peut-être encore plus dans un paysage sonore, probablement parce qu'on peut plus facilement se l'approprier symboliquement. En retour, ce son familier nous émeut.

Je rappellerai simplement ici la petite phrase de la sonate de Vinteuil qui est invoquée par le narrateur proustien pour apporter un support, voire une substance aux amours naissants que raconte *Un amour de Swann*. La fonction de la musique — et donc du son — est ici assez claire : attester, pour qui veut bien y croire (au sens donné à ce mot plus haut), de la naissance et du développement d'une passion amoureuse. La symbolisation par le biais du son maintient l'objet évoqué, ici l'amour naissant, dans une atmosphère floue, qu'une représentation visuelle risquerait d'objectiver trop rapidement ; on comprend alors la justesse des correspondances établies depuis longtemps entre la narration proustienne, la sensibilité musicale d'un Debussy et la peinture impressionniste où, précisément, le caractère de relative indétermination de l'objet représenté constitue le cœur même de l'activité picturale.

Le sonore *illimite* les objets et abolit les certitudes

Dans le domaine du son, il n'y a pas de point de vue. Les caractères diffus et difficilement localisables de l'origine du son rendent la chose impossible. Or *l'idée même de point de vue*, sur laquelle s'appuie toute analyse formelle, *repose en fait sur une métaphore visuelle* ; en somme, le point de vue, c'est le siège fixe

de l'oeil qui domine un paysage; c'est aussi le point de départ d'un trajet qui traverse ce même paysage, comme pour l'arpenter; c'est aussi et surtout ce qui permet de *limiter* l'objet à l'étude, car un objet qui serait saisi simultanément d'une pluralité de points de vue résisterait à toute limitation (ce fut d'ailleurs là l'enjeu du cubisme en peinture que de multiplier, sur un même tableau, les prises sur un même objet). Et si l'objet visé était en mouvement, le point de vue viendrait le *fixer*, car saisir un objet sous différents points de vue revient à le reconnaître comme multiple.

C'est cette *limitation* de l'objet et, éventuellement, sa *fixation* qui rendent possible l'*exhaustivité* de l'analyse; on comprendra que cette exhaustivité est évidemment relative au regard et que, si elle n'est pas relativisée, elle est totalement *frauduleuse*. L'objet connu est une icône de l'objet de l'existence et les frontières de l'icône deviennent la périphérie bien fermée de l'espace du savoir portant sur cet objet. D'où le phénomène extrêmement important — et trop peu souligné — de l'effet de restriction sur le plan du savoir qu'exerce une représentation figée. Il faudrait aussi souligner que reconnaître une exhaustivité, c'est imposer une fin au mouvement de sémiose; postuler une exhaustivité, c'est assumer la position épistémologique du tiers exclu¹⁴.

Enfin, cette exhaustivité, ou plutôt ce *sentiment* d'exhaustivité du savoir, rend possible, chez le sujet, les *certitudes* concernant sa connaissance de l'objet.

Je voudrais ici simplement déconstruire cette échelle de Jacob que j'ai préalablement dressée, et qui conduisait à l'idée de certitude. Car, à l'inverse, l'absence de point de vue, qui marque la logique de l'audible (cela a été abondamment illustré précédemment en référence à l'écho), et l'impossibilité de *fixer un*

14. Le tiers exclu, c'est la troisième proposition qui, dans les *Analytiques* d'Aristote, vient fonder la logique, la première étant le principe d'identité et la seconde, le principe de non-contradiction. La règle du tiers exclu pourrait se formuler ainsi: un objet ne peut pas simultanément être lui-même et être quelque chose d'autre.

15. Je me vois forcé ici — et je m'en excuse auprès du lecteur — de créer le verbe *illimiter* sur le modèle du verbe *délimiter*, le premier devant alors exprimer l'exact contraire du second. La langue permet l'usage de l'adjectif *illimité* et reconnaît donc la légitimité de cette qualité, mais il semblerait qu'elle n'ait pas encore permis de dire *l'action de rendre illimité*. Pourtant, toutes les théories physiques et astrophysiques depuis le début du siècle dernier vont dans ce sens.

mouvement, finissent par *il-limiter*¹⁵ les objets. Et effectivement, c'est placé dans un environnement à prédominance sonore que le sujet peut prendre conscience de l'impossibilité d'une saisie *exhaustive* des objets; je renverrai simplement à la proposition faite plus haut, concernant le double rapport d'inclusion du sujet à un objet sonore (à la différence d'un simple face-à-face distancié).

Le sujet est alors placé dans la nécessité d'assumer, dans l'ordre du savoir, l'incertitude; le savoir — qui autrement était un absolu — devient une valeur relative, c'est-à-dire, assez simplement, un instrument, pourtant nécessaire, permettant de vivre avec souplesse et intelligence dans le monde.

Je pourrais ici me référer à un court texte d'Italo Calvino, «Un roi à l'écoute»¹⁶. La narration est assumée par une voix *off*, sans instance d'énonciation déclarée, qui s'adresse à un personnage qui, lui aussi, n'est qu'une position, un peu à la façon d'une case vide: un roi tenu prisonnier dans la salle du trône où il n'a de contact avec son palais, voire son royaume, que par les échos qui lui parviennent à travers la muraille de pierre. À un certain moment, la voix s'adresse au roi en lui disant qu'elle n'est rien d'autre que les désirs ou les fantasmes qui surgissent de lui-même, puis que la preuve indéfectible de cette appartenance des contenus évoqués par la voix, c'est que jamais il ne pourra valider cette proposition. Cela vient illustrer d'une façon particulièrement convaincante l'association établie entre l'effet d'*illimitation* des objets évoqués par un support sonore et le facteur d'incertitude qui accompagne nécessairement ce processus. On comprendra que ce roi qui entend une voix évoquer les objets de ses désirs, c'est évidemment la représentation d'un mélomane écoutant une musique familière. En ce sens, «Un roi à l'écoute», c'est un pur récit de voix et d'échos au sens où on en a parlé précédemment.

La liberté de l'imaginaire : le son décale ou reporte la représentation

-
16. Italo Calvino, «Un roi à l'écoute», dans *Sous le soleil jaguar* [1986], traduction de Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, coll. «Points», 1997, p. 57-86.
 17. Pierre Maréchaux, «Silence des Sages et Musique des sphères. Postface», dans *Comment écouter*, Paris, Payot/Rivages, coll. «Rivage Poche/Petite bibliothèque Payot», 1995, p. 79-109.

Ce phénomène sémiotique de l'*illimitation* n'apporte pas que des pertes, et c'est un point central. Ainsi, Pierre Maréchaux¹⁷ faisait une suggestion extrêmement intéressante : il parle de la musique comme d'une langue qui nous serait étrangère et qui, écrit-il en reprenant Roland Barthes, ne serait que « pure signifiante » qui nous entraîne « dans un léger vertige », dans un « vide artificiel » ; puis il ajoute : « je vis dans l'interstice, débarrassé de tout sens plein ». On comprendra effectivement que dans un tel cas, l'*illimitation* des objets et le facteur d'incertitude qui l'accompagne représentent non plus des carences ou des pertes brutes, mais au contraire, des pauses où l'esprit rencontre l'émotion, trouvant de ce fait à respirer, à se détendre et à *s'illimenter lui-même* ; car les univers du sens plein sont, comme on le sait, ceux du dogme et des régimes unitaires, bref des systèmes exhaustifs et fermés — qu'ils soient politique, théologique, économique, linguistique ou philosophique — qui étouffent cette *respiration*.

Julia Kristeva¹⁸ avait déjà rencontré ces conditions du savoir et de la conscience que nous construisons actuellement. Il est assez révélateur qu'elle ait fait cette rencontre à l'occasion de l'analyse d'un texte littéraire, *Le neveu de Rameau*, voué à la rencontre entre musique et récit ; les caractères de la musique (qui correspondent aux traits de l'audible, tels que je cherche à les construire ici) viennent déconstruire de l'intérieur les conditions de la représentation habituelle à l'effet littéraire. Je me contente de citer quelques extraits du texte de Kristeva :

Cette particularité du système sémiotique musical le rend ouvert à une pluralité de sens que les sujets investissent concrètement selon leur expérience propre ; la poésie s'apparente à ce type de pluralisation et depuis Mallarmé l'inscrit à son programme. Série de signifiants, non pas structure close, mais infinie, auto-contestatrice, procédant par confrontation de codes, etc. : *la littérature cherche à égaler la musique en s'autonomisant du signifié, du signe, voire de la grammaticalité, et en augmentant ainsi la participation du destinataire qui se constitue, au besoin, son signifié à lui*. Mais plus qu'un signifié structuré, le destinataire d'une telle littérature « musiquée » (comme dirait Dide-

18. Julia Kristeva, « La musique parlée ou Remarques sur la subjectivité dans la fiction à propos du "Neveu de Rameau" », dans Michèle Duchet et Michele Jalley (sous la dir. de), *Langue et langages de Leibniz à l'Encyclopédie*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1977, p. 153-206.

rot), implique son identité dans le procès de transformation de sériations et de leurs supports matériels. C'est dire que *ce sujet* se met en jeu, *ne capte pas Un Sens*, en conséquence *ne se capte pas comme identique*, mais reproduit des opérations fondamentales de la *semiosis*...

On comprend alors l'intérêt esthétique et théorique de l'évocation de la pratique musicale lorsqu'il s'agit d'un système discursif. Se référer à la musique au sujet d'une pratique translinguistique veut dire *écarter l'unicité du signifié et la monovalence de la métalangue ou de toute pratique de langage* en tant que simplement dénotative. Cette référence signifie également le franchissement de la linéarité de la chaîne communicative, et l'ouverture — à travers la ligne — d'une constellation de signifiants: d'une sériation du signifiant *où le sens ultime est suspendu* (non pas éliminé) au nom de l'opération ou mieux du fonctionnement.

[...]

Les conséquences d'une telle conception musiquée de la pratique translinguistique sont que *le langage cesse d'apparaître comme une couche mince de sens pur ou de forme pure*, mais se présente comme une série de fonctions qui recoupent et articulent le corps et le sujet dans sa relation pulsionnelle à l'autre et à l'objet¹⁹.

Au terme de cette prise de position extrêmement claire, on comprendra que l'enjeu faisant l'objet de notre réflexion sur les croisements entre l'audible et l'écriture déborde la simple question du caractère représentatif de la musique. Il s'agit en somme de la compétition et du croisement entre des langages qui cherchent, chacun à sa manière propre, à instaurer et à porter le procès du sens. Il ne sera donc plus question de simplement *parler de la musique* ni de *faire parler la musique* mais, d'une façon plus essentielle, de mesurer les limitations et les complémentarités de ces langages.

La conscience de l'homme naît dans le paysage sonore

Le son fonde une relation au monde qui est beaucoup plus archaïque que la vue; c'est peut-être la première relation. Cela, Rousseau l'avait déjà clairement établi au XVIII^e siècle. Et les psy-

19. Julia Kristeva, art. cité, p. 187-190. J'introduis les italiques.

chanalystes qui prennent le terme « archaïque » au sens des fondements dans la psyché humaine, attribuent aussi au son cette même antériorité : le son dans sa relation à la voix de la mère, aux premières perceptions dans la vie intra-utérine. De nombreux travaux ont été écrits, d'ailleurs assez récemment, sur le sujet.

Dans cette même perspective, je voudrais faire brièvement allusion à un texte d'un philosophe, Cassirer²⁰, qui, en s'appuyant sur Humboldt, établit une proposition philosophique extrêmement intéressante suivant laquelle le parcours du son allant de la bouche à l'oreille en passant par le paysage, c'est-à-dire le monde, marque la première appropriation qui permettra à l'homme de se constituer comme sujet en s'inscrivant dans son environnement. Cette analyse — et c'est son point de focalisation central — définit la conscience de la relation au monde (à l'environnement, au cosmos) antérieurement à la distinction entre subjectivité et objectivité. L'origine de la conscience de l'homme tient dans cette souduure à l'environnement par le biais d'un circuit cyclique (bouche — monde — oreille ou, d'un point de vue phénoménologique : voix — cosmos — écoute) qui correspond de façon assez juste à ce que l'on a précédemment nommé le *paysage sonore*.

« La médiation qu'opère l'élément phonétique entre l'objet et l'homme, la langue tout entière l'opère entre les pressions intérieures et extérieures de la nature. L'homme s'entoure d'un univers sonore, afin de recueillir et d'élaborer en lui l'univers des objets » (Humboldt). Dans cette conception idéaliste, au sens critique, du langage se trouve du même coup désigné un moment valable pour toute espèce et toute forme de symbolisation. Dans chaque signe qu'il projette librement, l'esprit saisit l'objet en saisissant en même temps et lui-même et la légalité propre de son activité imaginaire. Et seule cette interpénétration spécifique permet de fonder la détermination plus profonde de la subjectivité et de l'objectivité. [...] il ne saurait être question de commencer l'analyse des formes de l'esprit par une démarcation rigide et dogmatique entre le subjectif et l'objectif, [...] ce sont ces formes elles-mêmes qui doivent délimiter et constituer leur domaine. Chaque énergie particulière de l'esprit contribue de manière spécifique à cet établissement ; elle participe donc à la constitution du concept de moi et

20. Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques* [1923], traduction de Ole Hansen-Love et Jean Lacoste, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1991, tome I (*Le langage*).

21. Ernst Cassirer, ouvr. cité, p. 34-35.

du concept de monde. La connaissance comme le langage, le mythe et l'art : aucun ne joue le rôle de pur miroir qui renverrait simplement, telles qu'elles se produisent en lui, les images d'un donné de l'être extérieur ou de l'être intérieur ; ce ne sont pas des milieux indifférents, mais les véritables sources de lumière, les conditions du voir et l'origine de toute configuration visuelle²¹.

Au terme de cette démarche, écrit Cassirer, peuvent naître le langage, le mythe et l'art. En somme, l'affirmation de l'antériorité du son sur les représentations de l'ordre du visible s'appuie sur le caractère sauvage, indompté, voire *anarchique* dans la relation d'ordre sonore que l'homme entretient avec le monde sensible. À peu de choses près, c'est la position qu'adopte Rousseau lorsqu'il remonte aux premiers jours du monde pour imaginer la naissance de l'humanité. Dans des registres très différents, je retrouve constamment ce caractère primitif et premier, voire fondateur, de la relation sonore au monde.

L'audible et le visible désignent des modalités sémiotiques relativement dégagées des pressions immédiates de la perception

Guillaume Loizillon²² écrit que «son et image ne sont pas des termes qui seraient le pendant l'un de l'autre comme catégories perceptives» ; pour le dire d'une façon encore plus ferme, son et image, contrairement à ce qui a été généralement avancé, n'appartiennent pas au même paradigme ; en somme, ils ne sont pas alternatifs. Et si son et image n'appartiennent pas au même paradigme, on ne peut plus les différencier sur la base du simple schéma durée/espace. C'est qu'entre ces deux termes, il n'y a pas une simple correspondance symétrique.

Le son, ajoute Loizillon, est plus primaire : il a une «existence d'abord physique, "terrienne", de premier niveau (liée à la pression atmosphérique, environnementale, etc.)». À la différence

22. Guillaume Loizillon, «L'analyse et la synthèse sonore. Un point de vue musical sur le son», *Médiation et information*, Paris, n° 8 (*Le son et la voix*), 1998, p. 115-122.

23. En somme, la question est celle-ci : comment reconnaître la fonction sémiologique d'un phénomène naturel comme un bruit, tout en gardant à la conscience la différence fondamentale d'avec un artefact comme un objet visuel ? Je pourrais ici faire appel à l'exemple simple et particulièrement évocateur

d'un dessin, d'un tableau ou de toute représentation visuelle, le son a une existence propre, antérieure à toute fonction sémiologique. Le son, concluait Loizillon, est *un événement en lui-même*.

L'événement sonore, c'est un agir. Le son, c'est un faire, c'est une performance²³. Ce qui nous conduit à reconnaître que le visible et l'audible gèrent deux logiques qui ne sont pas simplement opposées, mais étrangères l'une à l'autre. Et cette étrangeté est particulièrement évidente lorsque des croisements s'effectuent d'un ordre à l'autre. Par exemple, s'asseoir dans un théâtre de type italien, le regard porté vers une scène, pour assister à un concert, c'est une façon d'*interpréter visuellement* le son et d'en faire un spectacle; dans le fait d'*assister à un concert*, il y a effectivement une sorte d'aberration parce que cette mise en scène nie ce qui fait la spécificité de l'audible. D'ailleurs le spectacle d'un orchestre sur scène renverrait plutôt à l'image de la discipline immanente à un régime autoritaire et ce, contrairement à la proposition suggérée plus haut concernant le caractère *illimité* de toute représentation fondée sur l'audible. Le spectacle visuel du son, ce n'est pas le concert, c'est l'opéra, le drame musical, surtout peut-être la chorégraphie et, aujourd'hui, le cinéma.

D'une certaine façon, le visible et l'audible définissent l'espace de deux façons bien différentes: le sonore, suggère Antoine Hennion²⁴, est *un territoire, perçu de l'intérieur, aux limites insaisissables*, ce qui donne une définition tout à fait satisfaisante du *paysage sonore*; j'ajouterais, pour marquer de façon encore plus nette la différence, que l'espace visuel est un *territoire, perçu de l'extérieur au regard de ses limites*, ce qui nous ramène effectivement à la représentation visuelle fondée sur les lois de la perspective, c'est-à-dire le point de vue.

Mais à partir du moment où les deux termes de l'*audible* et du *visible* désignent non plus de simples modalités de perception fondées sur les organes sensoriels, mais plutôt des modalités sémiotiques relativement dégagées des pressions immédiates de la

de cette question, posée par un enfant: dans une forêt lointaine, en l'absence de tout spectateur, un arbre qui tombe fait-il du bruit dans sa chute?

24. Antoine Hennion, ouvr. cité.

25. Raymond Court, *Le voir et la voix. Essai sur les voies esthétiques*, Paris, les Éditions du Cerf, 1997.

perception (mais non pas totalement séparées de leur origine sensuelle), on doit reconnaître qu'un déplacement d'ordre épistémologique a eu lieu. Ce qui nous conduit à reconnaître, par exemple, que *l'oeil* puisse *écouter* (Craudel à propos de Rembrandt) et, à l'inverse, que le compositeur de musique puisse chercher à *faire voir*: Court²⁵ suggère l'exemple de Rameau dans les parties orchestrales de ses opéras mais, en fait, comme l'a suggéré Marcel Chion²⁶, toute la musique du XIX^e siècle était orientée vers une telle possibilité de picturalisation.

Or l'activité même de l'écriture — et c'est notre postulat — se déplace entre ces modalités de la sémiotisation; ainsi, à la tradition bien ancrée de la visée descriptive du texte, on pourrait opposer la modalité du *texte musical*, suivant l'expression que Julia Kristeva a empruntée à Diderot, et qui semble, à première vue, rendre compte d'une part importante de l'écriture que les œuvres de James Joyce et Virginia Woolf paraissent avoir marquée de façon importante, à l'entrée même du XX^e siècle.

Cette hypothèse de modalités sémiotiques spécifiques reliées aux deux modalités de l'audible et du visible, mais qui débordent de façon importante le strict seuil de la perception sensible, entraîne des conséquences extrêmement importantes. Dans ce court texte, j'ai tenté de saisir quelques-unes de ces conséquences. Il n'y a nul doute dans mon esprit que ces quelques propositions que j'ai présentées laissent, en bonne partie, intact le corps de la problématique ici soulevée — touchant même la remise en cause de la prédominance de la fonction de représentation du signe — et dont l'envergure demeure encore inconnue.

26. Marcel Chion, *La symphonie à l'époque romantique. De Beethoven à Mahler*, Paris, Fayard, coll. «Les chemins de la musique», 1994.

2. Le métissage

par Jean Fisette

Au sens propre, *métisser*, c'est croiser des races, des populations, des nations, des politiques, des partis, des factions de tous ordres ; puis des cultures, des religions, des philosophies ou des théories, des problématiques, des modèles logiques...

Métisser ne signifie pas abolir des différences ; au contraire, le métissage reconnaît, entretient et conforte les différences. (En ce sens, le métissage est contradictoire à la mondialisation industrielle des cultures ou, si l'on préfère, il représente la véritable mondialisation.) Le point essentiel tient à ceci : le métissage reconnaît des valeurs équivalentes à des éléments différents, voire étrangers ; le *métissage* permet des rencontres, des échanges entre ces valeurs. Le métissage est essentiellement une action, donc une décision — ou une prise de position — portant sur des échelles de valeurs.

Reconnaître des valeurs équivalentes à des éléments étrangers, c'est un geste qui peut conduire à une remise en cause de convictions préalables de chacun : pour cette raison, *métisser*, c'est accepter de penser autrement les différences ; c'est aussi placer ses acquis dans des perspectives nouvelles que l'on ne contrôle pas, donc les relativiser et simultanément, se relativiser soi-même : reconnaître les limites de ses propres valeurs et leur insuffisance. Puis, — et là c'est très net — le *métissage*, c'est la dénonciation de toute forme d'unicité du savoir et du pouvoir qui précisément abolit les différences.

Accepter le métissage, c'est toujours renoncer à une partie de ses convictions et de ses certitudes, c'est prendre un risque, c'est s'avancer sur un terrain inconnu.

Depuis une dizaine années, on s'est fréquemment référé, pour marquer l'incertitude du temps, à des termes comme l'*impu-rété*, le *vide* et la *fin*, bref toutes les variantes du thème de la fin autour du changement de millénaire. À ces mots qui me paraissent assez platement dysphoriques — et peu porteurs d'avenir —, je préfère le paradigme du métissage.

Car le terme métissage désigne une position éthique qui a une portée idéologique, anthropologique, politique, culturelle, religieuse, etc. Loin de sonner la fin du politique, il force un

renouvellement de la conscience sociale, dans un espace élargi aux dimensions du monde.

Que métisser ?

Pour nous, des théories, des postulats, des analyses. Des corpus aussi. Puis, des écritures.

À la différence des grands récits sur lesquels se construisirent, il y a une trentaine d'années, les références théoriques majeures, les «petits récits» sont très près de la vie immédiate de la pensée : les intuitions, les abductions, les sauts, les erreurs, tout est transparent. Car les «petits récits» inscrivent, comme dans une effervescence, des granules d'univers, des bribes de conscience, des engagements de l'imaginaire, des invitations à suivre des traces, des perspectives de percées et d'avancées dans des lieux inconnus... Je pense que ce sont là les mesures les plus justes du travail qui s'opère dans l'imaginaire de la culture actuelle.

Les théories ne sont pas abolies, elles sont relativisées. Le sujet énonciateur n'est plus porté par des certitudes ou, pire, des assurances ; sa position est dorénavant double et mouvante : tantôt il est inclus dans l'objet analysé — et alors le statut du «je» énonciateur s'iconise dans le «il» extérieur, perdant son pouvoir de regard détaché ; tantôt il s'éloigne de son objet pour retrouver une apparence d'objectivation ; car ces mouvements de rapprochement et de distanciation ont quelque chose de fictif, l'analyse, — on le sait maintenant —, étant réduite à intervenir *de l'intérieur* sans l'appui d'un savoir abstrait tout puissant, sans les certitudes d'un regard surplombant. Je soupçonne que nos avancées nous sont toutes données comme de «petits récits». En somme, nous nous sommes libérés des apparences trompeuses du pouvoir des grands récits.

J'avais intitulé ce fragment par l'interrogative : «Que métisser?». Je pense qu'un autre titre aurait été plus juste : «Qui métisser?», car ce verbe se rapporte essentiellement à des personnes. Le sujet est toujours déjà métissé. La pureté autant que le vide — qui n'en est d'ailleurs qu'une variante — sont des leurres.

2.1. Le monde sensible, la polysensorialité et les modalisations sémiotiques

Présentation, par Jean Fiset, d'un texte antérieur de Jacques Fontanille, «Modes du sensible et syntaxe figurative²⁷».

Ce thème de la polysensorialité représente une occasion privilégiée qui m'est donnée de mettre à l'épreuve ce défi du *métissage*.

Depuis quelques années, j'ai exploré l'hypothèse d'imaginaires spécifiques liés à la vue et à l'ouïe, dans la perception du monde sensible et dans l'élaboration de modèles sémiotiques qui leur sont corrélés. Bref, j'ai situé ma réflexion à la rencontre des deux instances de la perception et de la signification.

Pour résumer ma position, je suggérerai que nous *voyons* et nous *entendons* le monde sensible de manières forcément différentes; les décalages dans la perception et dans la représentation que nous nous faisons du monde, puis dans la compréhension que nous en élaborons sont tels qu'à la limite, c'est comme si nous habitions deux mondes différents, celui de la lumière et celui du son, qui ne sont jamais parfaitement ajustés l'un à l'autre. Pour cette raison, j'en suis venu à imaginer que le monde — que l'on veut bien supposer unifié et cohérent — ne nous est accessible que comme une pluralité différenciée d'images, d'objets et de symboles que nous recomposons sans cesse au gré de nos expériences sensibles et de nos constructions sémiotiques. En posant cette affirmation, je me place dans la lignée des penseurs qui, dès le début du siècle passé — le xx^e et non le xix^e — ont avancé que le réel nous échappe en majeure partie, qu'il se situera toujours à la limite de la portée de notre conscience. Je rappelle que cette position est, à sa base, pleinement phénoménologique, se rapprochant, de ce fait, de la définition de la phanéropscopie.

Jacques Fontanille et ses collègues chercheurs rattachés aux *Nouveaux Actes sémiotiques* travaillent depuis quelques années sur une question très proche. Leurs travaux sont d'ailleurs beaucoup plus avancés et plus élaborés que les miens. Leur réflexion s'articule autour du thème de la polysensorialité. Jacques

27. Jacques Fontanille, «Modes du sensible et syntaxe figurative», *Nouveaux Actes sémiotiques*, Limoges, n^{os} 17-18-19, 1999, p. 1-67.

Fontanille²⁸ amorce le questionnement d'une façon claire et quelque peu abrupte; je reformule dans mes mots: si la perception est un contact direct, donc non sémiotique, avec le monde sensible, alors elle est — au sens de Hjelmslev — monoplane; c'est un non-langage. Voilà pour le niveau de la perception. Mais la perception est ce qui rend possible la signification. D'où la question centrale: «Comment un non-langage peut-il générer un langage?». Comment penser le chemin qui conduit d'un niveau à l'autre, étant entendu que ce chemin est incessamment parcouru? La question est générale à souhait; ce serait plutôt un vaste programme de réflexion: leurs travaux trouvent à s'y inscrire.

Fontanille — c'est toujours ma lecture et mes mots — adopte trois principes:

(i) Ce passage du niveau de la perception à celui de la signification ne peut être analysé que comme le fait de processus de croissance et de complexification; cette idée centrale du processus suppose donc la reconnaissance de confrontations de divers éléments, de collusions et de collisions, comme, pour reprendre leur bel exemple, «entre la résistance de la matière et la pression de l'énergie». Sur le plan non plus du monde sensible perçu, mais sur celui de l'élaboration sémiotique, un dynamisme semblable est postulé, fondé sur l'idée d'une *syntaxe tensive* où des équilibres, des déséquilibres et des conflits de diverses forces finissent par se convertir en *formes figuratives* qui les représentent et nous y donnent accès. Le terme générique employé pour dénommer cette dynamique, qu'elle appartienne au monde naturel ou au monde sémiotique, est très logiquement celui-là même qui fonde notre discipline, la *sémiosis*. Le premier principe concerne donc cette idée d'un dynamisme interne coextensif aux deux mondes des sens et de l'esprit. Il ne pourrait être plus clair que ce questionnement se situe en plein territoire phénoménologique.

(ii) Le témoignage d'un sens pris séparément ne peut pas conduire à la signification, c'est l'ensemble qui fait sens. Les travaux de Fontanille et de ses collègues reprennent chacun des cinq sens auxquels sont ajoutés les perceptions intéro-

28. Jacques Fontanille, art. cité.

ceptives liées aux mouvements du corps. Le second principe serait celui-ci : un syncrétisme des modes de sensation correspond à un croisement des ordres sensoriels, soit la synesthésie ; syncrétisme des modes sensoriels et synesthésie définissent, en somme, la polysensorialité, qui représenterait le seul état susceptible de *faire sens*. Cette composition des témoignages des sens — donc le syncrétisme des modes et la synesthésie des sensations — est appuyée, entre autres problématiques, sur les travaux de Changeux portant sur les activités biologiques du système nerveux et de l'anthropologue Leroi-Gourhan qui, il y a maintenant plusieurs années, s'est intéressé au processus d'hominisation. En élaborant les conditions méthodologiques permettant de reconnaître cette polysensorialité, Fontanille se réfère à la catégorie peircéenne de la priméité ; j'y reviendrai en terminant. Je signale ici l'élargissement considérable des fondements théoriques allant de l'anthropologie à la biologie puis à la sémiotique phanérosopique ; et l'on comprend que le postulat de la synesthésie nécessite de tels appuis.

(iii) Cette complémentarité reconnue entre les diverses modalités sensibles conduit à un troisième principe, celui d'une hiérarchie entre les sens. Dans sa revue de l'apport de chacun des sens au syncrétisme de la perception, Fontanille construit progressivement un appareil notionnel qui va évidemment en se complexifiant, mais qui, suivant un postulat de base, demeure toujours cohérent, jusqu'à ce que soit atteint le sens de la *vision*, qui serait le plus complexe, le plus puissant et qui, pour cette raison, est placé au sommet de la hiérarchie.

Je n'ai pas à aller plus loin, prenant pour acquis que Jacques Fontanille, mon correspondant dans cet échange, sera un témoin beaucoup plus fidèle de sa propre recherche. Mais je voulais me référer rapidement à ce travail majeur — au risque de déformer le propos en le résumant ; il me corrigera au besoin — pour trouver à situer mes propres recherches (qui appartiennent à un autre paradigme théorique) et à entrevoir des métissages...

2.2. Questions théoriques restées sans réponse ouvrant un espace au métissage théorique

Thèmes de discussion proposés par Jean Fisette

Je termine cette revue en reprenant quelques thèmes théoriques qui représentent des lieux encore ouverts dans ma recherche. Je propose de les partager — de les métisser — en appelant à des apports théoriques. Pour ce faire, je pose quatre questions à Jacques Fontanille.

a) La question de la représentation

En axant ma réflexion sur l'audible vis-à-vis du visible, j'en suis arrivé — nécessairement — à étendre le sens du mot «image» aux sens autres que celui de la vue ; ainsi, pour me référer à des épisodes bien connus chez Proust, le goût de la petite madeleine, la petite phrase de la sonate de Vinteuil, autant qu'un léger déséquilibre dans la marche causé par un pavé inégal dans la chaussée, agiraient comme *images*. Pour éviter de trop forcer le déphasage des mots, je préfère utiliser le terme plus technique qu'introduisit Peirce, l'*icône*, imaginant donc des icônes olfactives, gustatives, tactiles, visuelles, auditives et, pour l'épisode du pavé inégal, l'exemple assez clair d'une icône intéroceptive. Or cet élargissement de la notion d'image — en icône — me conduit à remettre en cause la nécessité de la *fonction de représentation*, ou, du moins, de sa prédominance dans le signe : si le goût de la madeleine déclenche un processus sémiotique, il est plus que la simple représentation de la vieille tante malade dans le village de l'enfance ; même chose pour la sonate de Vinteuil ; même chose pour le pavé inégal. S'il y a là des signes, ils ne sont pas tout faits, déjà constitués et accomplis ; il s'agirait plutôt de signes *in progress*, d'amorces de mouvements sémiotiques. En ce sens, il se rapprocheraient plutôt de l'*il-limitation* qui marque la logique de l'audible et dont j'ai parlé précédemment.

Avez-vous avancé quelque réflexion sur cette question du dé-lai, voire du report dans les processus de la signification, question qui me paraît cruciale à la réflexion sémiotique actuelle ? La notion de *forme figurative* que vous corréliez à celle de *syntaxe figurative* et qui, à ce que je puis saisir, déborde le sémantique, appartient-elle à cet ordre de réflexion ?

b) La question des voix

Ma brève réflexion sur l'absence d'un point de vue qui serait d'ordre sonore et les conséquences que j'en ai tirées concernant une perte de contrôle du sujet entendant et énonciateur dans la sphère de l'audible me conduisent à abandonner la notion de focalisation et de remplacer ce *principe de régulation* (Genette) par la notion de voix.

J'ai ici à l'esprit de grands textes littéraires qui résistent à toute logique liée à la vision et donc à la focalisation : pour ne donner qu'un seul exemple, *Le neveu de Rameau* (Diderot), où rien n'est donné à voir et d'où l'on n'entend que des voix. En fait, toutes les formes dialoguées sont touchées par cette question, ainsi que nombre de récits non dialogués. J'ai aussi à l'esprit le superbe *Essai sur l'origine des langues* de Rousseau, où la rencontre de ces deux registres de l'audible et du visible conduit à des considérations extrêmement stimulantes²⁹.

Dans le cadre de vos travaux sur la polysensorialité, avez-vous avancé quelque réflexion sur cette question des voix ? Ou bien réaffirmez-vous la nette prédominance et la capacité synthétique du sens de la vue ?

c) Le lieu logique de la polysensorialité

La polysensorialité et la synesthésie que vous en déduisez supposent un processus suivant lequel les différences entre les sens se fondent dans une synthèse. Vous écrivez avec la plus grande justesse : « D'un point de vue sémiotique, le syncrétisme polysensoriel peut donc être considéré comme premier en ce qu'il assure l'autonomie de la dimension figurative ». Puis vous ajoutez : « Ce qui ne saurait manquer de faire problème pour la sémiotique peircienne, pour qui le “premier” est une qualité sensible pure (la “priméité”) ³⁰. » Je voudrais ici, si vous me le

29. Jacques Derrida écrit à propos de Rousseau : « Il n'y a pas de musique avant le langage. La musique naît de la voix et non du son. » Et cette voix parle et change indistinctement. Puis : « Les arts de l'espace portent la mort en eux [...]. Le chant présente la vie à elle-même » (Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1967, p. 280). Ces propositions sont d'autant plus évocatrices qu'elles ne correspondent pas à la position anti-phonocentriste, fondamentale chez Derrida.

30. Jacques Fontanille, art. cité, p. 14.

permettez, apporter une légère précision : la priméité désigne ce qui appartient au virtuel et qui précède logiquement l'existence qui, elle, est seconde ; la priméité désigne donc une instance logique qui est antérieure à la différenciation productrice des identités. L'expression *qualité sensible pure* désigne donc des qualité sensibles non discriminées. Pour cette raison, la polysensorialité est première — et là vous avez parfaitement raison, précisément dans la mouvance peircéenne de la sémiotique.

La priméité serait le lieu par excellence des intensités, mais des intensités non mesurables ou *encore dé-mesurées*. Elle est donc aussi, dans cette perspective, le lieu par excellence de fusion des effets de représentation qui marquent la conscience esthétique, la simple métaphore en étant l'exemple le plus évident.

Encore un bref mot sur ce sujet : la priméité n'est pas qu'une origine. Elle est une instance constamment présupposée. Et les mouvements d'avancée de la sémiosis repassent nécessairement par ce lieu logique ; autrement, la conscience se perdrait dans les abstractions de métalangages qui s'accumuleraient suivant une spirale inflationniste infinie. Deleuze et Guattari avaient autrefois saisi avec une grande justesse le mouvement de la sémiosis en le présentant comme une ritournelle (l'usage de ce terme, d'origine musicale, leur appartient et me paraît bien significatif) ou un cheminement — appelé, suivant ses phases, *déterritorialisation* et *re-territorialisation*. Cela me paraît correspondre, de façon assez juste, aux termes qu'utilisa naguère Gérard Deledalle pour décrire les mouvements de l'imagination chercheuse : « le musément est un vagabondage de l'esprit dans les trois univers³¹ ».

d) Comment un non-langage — une sémiotique monoplane — peut-il générer un langage ?

Je termine en revenant à la question de départ. En fait, Jacques Fontanille a déjà apporté la réponse en écrivant tout à la fin de son texte : « Nous avons fait comme si... on pouvait distinguer les “ordres sensoriels” des “modes sémiotiques du sensible” [...]. L'élaboration sémiotique du sensible commence juste après le contact élémentaire, comme une ouverture dans l'inférence, [...]

31. Gérard Deledalle, *Charles S. Peirce. Phénoménologue et sémioticien*, Amsterdam, J. Benjamins, coll. « Foundations of semiotics », 1987, p. 89.

comme une *imperfection* du contact même, comme un décalage entre ce qui était visé et ce qui est saisi³². »

Je pense que Fontanille a raison dans sa réponse. Je me permets de reformuler dans mes propres mots : la sensation en soi, comme la perception à l'état *pur*, ne me sont pas directement accessibles. Ainsi, lorsque je parle du son, lorsque je l'imagine, je suis déjà, nécessairement, dans un langage, dans une modalité sémiotique que génère précisément le son, pour moi, pour mes vis-à-vis, et peut-être de façons différentes dans diverses cultures, ce qui nous rapproche de la problématique qui avait jadis été ouverte par la célèbre hypothèse Sapir-Whorf (qui en fait est un postulat).

Même dans la théorie — et surtout dans la théorie —, il n'y a pas de pureté, il n'y a que des métissages qui sont toujours déjà là. Lorsqu'on parle de priméité, on parle non pas d'une origine — on sait que l'origine est toujours un inaccessible rêve de pureté, le terme d'un trajet infranchissable — mais d'une instance logique, toujours présente, immanente, par où la conscience repasse sans cesse, nécessairement, pour ses inférences, pour ses avancées.

Si la priméité est l'instance du sensible, la polysensorialité et les synesthésies, qui seraient des non-langages, trouvent à y loger. La logique peircéenne nous amène à comprendre que ce non-langage des sens, c'est un lieu que l'on revisite, où l'on repasse, mais sans pouvoir s'y arrêter, faute de signes.

C'est peut-être le lieu de délices où naguère Orphée imagina retrouver Eurydice. S'il a réussi à lui faire entendre sa voix, c'est par son regard qu'il la perdue. Eurydice lui a échappé, et en prolongeant à la façon d'une ritournelle la voix qui avait fait surgir la bien-aimée, il a inventé la musique.

2.3. À propos des questions de la représentation et des voix ; le passage d'une sémiotique monoplane à un langage

Réponses de Jacques Fontanille

a) La question de la représentation

Cette question n'est pas centrale en sémiotique du discours, car elle appartient à un ensemble d'effets et de stratégies dites de

32. Jacques Fontanille, art. cité, p. 67.

«référentialisation», et qui s'appuient d'un côté sur la consistance et la permanence des structures et réseaux figuratifs, et, de l'autre sur les actes d'énonciation, dont l'acte de «référence».

En revanche, dès lors que l'on considère les «signes *in progress*», c'est-à-dire, dans les termes que nous utilisons actuellement, la «sémiosis en acte», ou le «discours en acte», on se trouve au cœur des problématiques actuelles de la sémiotique du discours, en ce qu'elle s'efforce de saisir l'émergence de la signification dans la sensation et la perception.

Ce que Fisette appelle des «images», puis des «icônes», sont, de fait, des figures résultant de la stabilisation d'ensembles de nature sensorielle et perceptive. Ces figures posent deux types de problèmes: (1) celui des processus de stabilisation et (2) celui de leur statut en discours. La «stabilisation» d'une configuration sensible obéit à certains critères de combinaison entre les sensations: c'est le sens des recherches actuelles sur les différents types de synesthésie. Quant au statut de ces «icônes», il faut, me semble-t-il, le rapporter plutôt à la «présentation» (ou encore, à la «présentification») qu'à la «représentation»; elles se caractérisent en effet par leur «mode de présence», en intensité et en étendue, présence qui ne peut être appréciée que par rapport à la position d'une instance de discours, d'un corps sensible autour duquel se déploie un «champ de présence», en passe de devenir un «champ de discours».

En effet, l'ensemble de ces questions, comme le suggère Fisette, relève de ce que nous nommons la «syntaxe figurative».

b) La question dite «des voix»

Cette question renvoie, me semble-t-il, à deux problématiques différentes: d'un côté, l'éventualité d'une «orientation» discursive qui obéirait à d'autres ordres sensoriels que celui de la vue (le «point de vue») et, de l'autre, la possible existence d'autres syntaxes figuratives que celle du visible.

Pour ce qui concerne la première, sur laquelle j'ai peu réfléchi, on peut renvoyer aux travaux de François Jost sur l'«auricularisation», qu'il oppose à l'«ocularisation»: je n'ai pas beaucoup d'affinités avec cette terminologie malsonnante, mais Jost a le mérite d'avoir, un des premiers, posé le problème.

Pour ce qui concerne la seconde, en revanche, nous y avons consacré toute une année de séminaire, à Paris. Une première publication, qui fait la synthèse de ces travaux collectifs, a paru dans les *Nouveaux Actes Sémiotiques* sous l'intitulé «Modes du sensible et syntaxe figurative». On y montre clairement que la diversification des ordres sensoriels se traduit par une égale diversification des syntaxes figuratives. Mais l'objectif est surtout, justement, de montrer que ces syntaxes prennent leur indépendance à l'égard des ordres sensoriels proprement dits; ainsi, par exemple, y a-t-il une syntaxe propre à ce que j'appelle le «champ réciproque», et qui structure le partage des enveloppes olfactives entre objets et sujets, ainsi que la circulation et la pénétration des effluves.

De même, l'exemple invoqué par Fiset, celui de la madeleine et du souvenir chez Proust, est particulièrement significatif à cet égard, puisque la remontée du souvenir, avec tous ses aléas, exploite dans le moindre détail les propriétés de ce que j'appelle le «champ interne», propre à la dégustation, et qui, en l'occurrence, est celui même qui a été installé et actualisé au préalable par la saveur de la madeleine.

c) Comment un non-langage — une sémiotique monoplane — peut-il engendrer un langage ?

Fiset cite la conclusion du texte auquel je renvoyais ci-dessus, et où je soulignais, sans le dire, la différence entre une conception logique (inférentielle) et/ou psychologique (cognitive) de la sensation, et une conception sémiotique (frottée de phénoménologie): la seconde, en effet, s'efforce de saisir l'émergence de la signification sans la considérer comme allant de soi, à partir de la sensation, au lieu de la rabattre d'emblée sur une inférence et de postuler ce qu'il faudrait démontrer (à savoir: le caractère intentionnel et signifiant de la sensation).

Dans cette perspective, la formation de complexes polysensoriels est la première condition: la signification prend forme à partir des «réseaux», «faisceaux», «liens», «agglomérats», «chaînes», etc., que constituent ces complexes polysensoriels. La polysensorialité est, en tant que principe de complexité, le point de départ de tout processus d'émergence sémiotique; mais c'est aussi la condition pour qu'un champ homogène se constitue, un champ où les sensations intérieures et extérieures seraient devenues commensurables, où on pourrait les associer et les confronter les

unes aux autres, et où elles pourraient, de ce fait, participer à la formation d'un langage.

La deuxième condition a été formulée naguère par Greimas, et c'est, comme je le suggère dans cette conclusion, l'*imperfection*, ce décalage entre ce qui est visé et ce qui est saisi, le hiatus qui perturbe le fonctionnement de toute inférence, la brèche, enfin, où s'engouffre la modalisation du monde sensible; et qui dit modalisation dit déjà hiérarchie syntaxique, distinction des modes d'existence sémiotique, projection de structures actantielles et passionnelles, etc.

La troisième condition réside enfin dans la reconnaissance d'une intentionnalité dans l'organisation sensorielle: l'identification de «sensations intentionnelles», c'est-à-dire ouvrant sur un nouvel univers de sens, inexistant auparavant. C'est exactement ce qui se passe à tout moment chez Proust, et c'est aussi ce qui découle immédiatement de l'«imperfection» et de la «modalisation» qui s'ensuit. La sensation intentionnelle, en somme, c'est l'*esthésie*, ce moment de fusion entre le sujet et l'objet sensibles, ce moment où ils font ensemble l'expérience d'appartenir au même monde et de lui donner ensemble du sens.

3. Synesthésies et syntaxe figurative

Texte de la communication de Jacques Fontanille au colloque du printemps 2000 de la Société de sémiotique du Québec

Introduction

Le métissage des objets sémiotiques

La synesthésie est en général considérée comme un cas particulier du fonctionnement de notre relation sensible avec le monde : la distinction entre les ordres sensoriels serait première, et leur association dans la synesthésie serait un phénomène second, accidentel, pathologique ou artificiel. Dans cette perspective, la synesthésie n'aurait d'autre rôle sémiotique que celui d'être une figure parmi d'autres, appartenant à la dimension rhétorique des discours.

Mais si l'on postule, au contraire, que les univers de sens acquièrent quelque autonomie et que, notamment, le processus sémiotique comporte quelque fracture indispensable, qui dissocie le prélèvement des informations sensorielles de l'élaboration de la signification, alors la synesthésie se présente comme une opération fondamentale, aussi bien pour la sémiosis elle-même que pour la syntaxe figurative du discours.

Pour traiter de la synesthésie en tant que processus fondamental, il faudrait parcourir un certain nombre de propositions existantes, car l'hypothèse n'est pas neuve : elle apparaît déjà chez Aristote, elle court en filigrane dans la plupart des théories psychologiques et méta-psychologiques du ^{xix}^e et du ^{xx}^e siècles, elle est développée de manière centrale en phénoménologie, et elle est enfin reprise avec force par ce que l'on pourrait appeler le courant «*expérentialiste*» des sciences cognitives. Ce parcours sera ici seulement évoqué.

Enfin, il ne suffit pas de démontrer le caractère fondamental et structurant de la synesthésie ; encore faut-il montrer aussi comment elle «*fonde*» et «*structure*», c'est-à-dire sous quelles formes opératoires elle se manifeste dans la sémiosis et dans l'énonciation des discours et des pratiques signifiantes. C'est pourquoi nous avons choisi d'examiner deux grands types de synesthésies, la *kinesthésie* et la *coenesthésie*, qui se concrétisent en deux schèmes figuratifs canoniques, à savoir, le «*mouvement*» et

l'«enveloppe», pour engager une typologie à venir et une syntaxe figurative fondée sur la synesthésie.

Le métissage « pluridisciplinaire »

La synesthésie est un principe de métissage fondamental des théories et des objets sémiotiques (1) dès lors qu'on postule qu'elle définit le seuil minimal de la sémiosis, et (2) parce que le principe d'une distribution entre les deux figures principales, la *kinesthésie* et la *coenesthésie*, est partagé, explicitement ou implicitement, par la phénoménologie, la psychologie, la psychanalyse, les sciences cognitives, l'anthropologie et, bientôt, la sémiotique.

Le tableau suivant récapitule un rapide parcours des avatars de ces deux «figures du corps», le mouvement et l'enveloppe, parcours qui ne sera pas développé ici :

Icône actantielle	Mouvement	Enveloppe
Instance actantielle	Moi	Soi
Communication	Gesticulation et motricité	Volume de référence
Psychanalyse	Énergie libidinale	Enveloppes psychiques
Phénoménologie	Chair mouvante	Corps propre
Psychologie	Schéma corporel postural	Schéma corporel de surface

Esthésies et synesthésies

Polysensorialité et autonomie de la syntaxe figurative

La réflexion sur la synesthésie suppose donc qu'on s'intéresse non pas à substance de l'expression, encore moins au canal sensoriel par lequel sont prélevées les informations sémiotiques, mais à la contribution de la sensorialité à la syntaxe discursive (et notamment à la syntaxe figurative). Ce point de vue est aussi celui de l'anthropologie, notamment celle de Leroi-Gourhan, qui montre en particulier comment, lors du processus d'hominisation, deux grands ensembles fonctionnels se dégagent : l'ensemble *main-outil* d'un côté, et l'ensemble *face-langage* de l'autre, qui

prennent en charge la plupart des activités sémiotiques élémentaires : la gestualité, la mimogestualité, la phonation, le graphisme, l'écriture. Le syncrétisme (des modes sémiotiques du sensible) et la synesthésie (des ordres sensoriels) ne sont donc pas des complications supplémentaires ou des élaborations sophistiquées et ultérieures, mais l'origine même de la sémiosis humaine, et une conséquence du développement neuronal qui l'accompagne.

Globalement, ce long cheminement conduit donc à l'autonomie de la fonction sémiotique, et plus précisément, à l'*autonomie de sa dimension figurative*. D'un point de vue sémiotique, le syncrétisme polysensoriel peut donc être considéré comme « premier », en ce qu'il assure l'autonomie de la dimension figurative, et fournit le seuil minimal de la sémiosis. Cela ne saurait d'ailleurs manquer de faire problème pour la sémiotique peircienne, pour qui le « premier » est une *qualité sensible pure* (la « priméité »). L'anthropologie nous apprend qu'en phylogenèse, on ne rencontre pas d'abord une « qualité sémiotique pure », et que le « premier » de toute fonction sémiotique est complexe, syncrétique, de fait impur, et par nature, relationnel, voire réticulaire. En revanche, ce syncrétisme fondamental est une des hypothèses de la *sémiotique tensive*, qui postule non la simplicité, mais la complexité des structures sémiotiques élémentaires.

Les recherches neuro-cognitives les plus récentes s'accordent elles aussi pour reconnaître une très forte intégration du traitement cérébral des informations sensorielles : l'exploitation des stimuli sensoriels dans les couches et réseaux de neurones est d'emblée pluri-/multi-sensorielle.

Il en est de même des recherches en sémantique cognitive, notamment en ce qui concerne le courant dit « expérentialiste », en particulier dans la théorie de la métaphore chez George Lakoff³³.

33. En outre, quand on observe le fonctionnement de quelques-unes de ces métaphores (exemples : « la bonne humeur est en haut » et la « mauvaise humeur est en bas »), on ne peut s'empêcher de penser que le noyau sensorimoteur a surtout pour effet de structurer une orientation axiologique : la sensorimotricité, en l'occurrence, nous permet d'éprouver les effets euphoriques et dysphoriques des aléas de l'humeur comme une projection sur une structure spatiale.

Cet argument est repris dans les travaux plus récents de Varela, Thompson et Rosch³⁴, qui insistent sur le fait qu'il n'y a pas de perception sans expérience plus globale et, notamment, sans un guidage sensorimoteur ; l'ensemble de cette configuration polysensorielle est repris dans le concept d'*énaction*.

L'esthésie associative

L'esthésie est un événement particulier de la relation avec le monde sensible : au minimum, on peut la définir comme une *sensation intentionnelle* (ou comme *l'intentionnalité de la sensation*). Il y a esthésie, en effet, dès le moment où le sujet, retrouvant le contact avec le monde, au delà des apparences et des conventions perceptives, s'ouvre à un nouvel univers de sens : il faut donc, bien sûr, qu'il y ait sensation, et même perception, mais d'abord sensation (ou plutôt : « pressentiment ») d'une intentionnalité « vivante » et actuelle.

Si, par ailleurs, on postule que les univers de sens émergent nécessairement d'une association polysensorielle, alors les événements esthésiques seront eux-mêmes des événements polysensoriels. En ce sens, l'esthésie serait toujours plus ou moins « associative » et donc, peu ou prou, de nature synesthésique.

L'esthésie associative emprunte au moins deux formes principales : la *kinesthésie* et la *coenesthésie*.

Kinesthésie et coenesthésie

Ces deux grandes dimensions traditionnelles de la *polysensorialité*, la *kinesthésie* et la *coenesthésie* (voir Aristote, l'*aesthesis koiné*) renvoient, l'une (la *kinesthésie*), à la sensorimotricité et subsume aussi bien la sensation des mouvements des organes sensoriels de contact que celle procurée par les contractions et dilatations de la chair, et l'autre (la *coenesthésie*), à l'ensemble des stimulations procurées par les sensations de contact (proche ou lointain), réunies en une seule « enveloppe sensorielle ». L'univers sensoriel serait donc déjà organisé selon deux grandes figures directrices de la *synesthésie*.

34. Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*, traduction de Véronique Havelange, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1993.

L'alternative entre la kinesthésie et la coenesthésie se précise, semble-t-il, dans le sens suivant : globalement, il s'agit toujours du devenir d'un ensemble de stimulations appliquées à une matière sensible. Il s'agit donc, plus précisément, d'une interaction entre des forces et des substances, *entre une énergie et une matière*; à la rencontre entre l'énergie et la matière, se produisent des effets qu'on appelle classiquement des « formes ». En effet, la matière oppose sa propre inertie ou sa résistance, et les forces se composent avec les forces de résistance. L'interaction entre matière et énergie connaît donc des équilibres énergétiques stabilisés qui donnent lieu à la conversion éidétique.

La distinction entre les deux grands types d'esthésie associative peut alors être affinée : en effet, la coenesthésie présuppose un flux de sollicitations et d'excitations qui, pour n'être pas à l'initiative du corps percevant, n'en est pas moins un mouvement. De même, si le mouvement du corps procure des sensations, c'est bien aussi parce qu'il rencontre d'autres corps, et que ces rencontres actualisent des zones critiques et des limites, celles des choses elles-mêmes.

Ce principe sémiotique est celui même de la *conversion éidétique* : la forme figurative (*eidos*) résulte de la conversion des limites ou des seuils opposés à des flux énergétiques ; là où ces flux se stabilisent, l'enveloppe d'une forme apparaît, comparable à la « pellicule » qui se forme par tension superficielle sur une masse fluide stabilisée.

Dès lors, la *kinesthésie* et la *coenesthésie* ne sont plus deux phénomènes parallèles et inconciliables, mais les deux faces d'une même configuration et les deux stades d'un même processus, celui de la conversion éidétique.

La conversion éidétique, entre matière et énergie

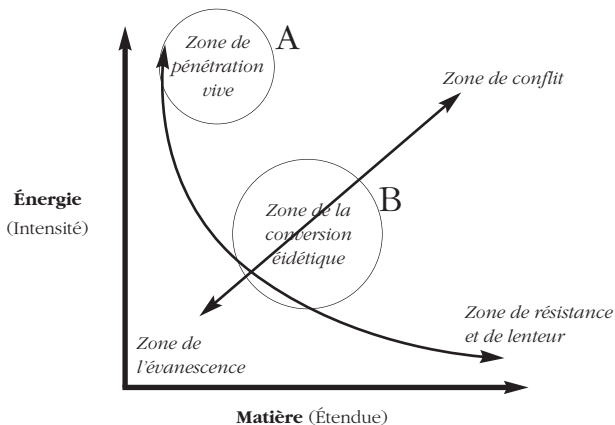
On observe tout particulièrement cette conversion dans la séquence figurative de la dégustation : dans le cas de la dégustation du vin, par exemple, les vins sont jugés déséquilibrés dès qu'ils accordent trop, soit à l'énergie (celle de l'alcool, notamment), qui se libère avec « nerf » et « vivacité », soit à la matière, où l'on s'engluie dans une « épaisseur » onctueuse, voire pâteuse, à moins qu'on ne force l'obstacle, produisant alors des effets râpeux, astringents, ou rugueux. L'équilibre des forces, en revanche,

dessine une sorte de forme iconique qui s'impose par sa structure (charpente, rondeur, etc.).

Le cas de l'effluve odorant est plus complexe, mais la question de la pénétration (l'effluve est plus ou moins pénétrant) renvoie elle aussi à un équilibre entre énergie (puissance de pénétration de l'odeur) et la matière (les enveloppes olfactives multiples qui séparent le corps-source du corps-cible). L'odeur pénétrante révulse, perturbe, ne déclenche que des réactions thymiques quasi mécaniques et organiques. De l'autre côté, l'odeur rémanente ne signale que la présence lointaine ou antérieure d'un autre corps, mais n'est pas plus analysable que l'odeur pénétrante : la matière (les enveloppes multiples) lui résiste. Entre les deux, c'est-à-dire dans un équilibre entre la matière et l'énergie, se dessine l'effluve, résultant de la conversion éidétique.

De la corrélation et de l'interaction entre matière et énergie, on peut inférer un modèle d'engendrement de la conversion éidétique, qui aurait la forme suivante, et où on voit que le « mouvement » et l'« enveloppe » purs cèdent le pas à des équilibres et déséquilibres entre matière et énergie, entre forces et formes.

Les deux figures sur lesquelles nous nous arrêterons, le mouvement (kinesthésique) et l'enveloppe (coenesthésique) exploitent respectivement les zones A et B de cette structure tensive : on voit se dessiner bien d'autres positions possibles, pour d'autres effets synesthésiques.



Le mouvement

Le corps en mouvement

L'étroite collaboration entre le mouvement et l'intentionnalité n'est pas un thème exclusif de la phénoménologie, mais c'est elle qui l'a fondé dans l'expérience. La psychanalyse reconnaît elle aussi aux mouvements psychiques une direction intentionnelle. Chez Freud, par exemple, les pulsions partielles ne se définissent pas seulement par leur localisation (en référence à la topologie de l'«enveloppe»), mais aussi par leur *mouvement-but*, mouvement d'emprise, de captation physique ou visuelle, impliquant donc déjà des instances actantielles.

Mais c'est Merleau-Ponty qui a donné à ce thème toute sa dimension, tout d'abord en affirmant le lien «naturel» entre les deux: «Nos intentions trouvent dans les mouvements leur vêtement naturel ou leur incarnation et s'expriment en eux comme la chose s'exprime dans ses aspects perceptifs³⁵.» Nos mouvements sont les vêtements incarnés de l'intentionnalité, de la même manière que les aspects perspectifs sont les vêtements incarnés (et intentionnels) de la chose. Ce serait, en somme, leur seule manière d'«être au monde» pour nous, et, sans le mouvement, nos intentions seraient de pures représentations intellectuelles, inefficaces et insignifiantes. Si nous cherchons des expressions sémiotiques de l'intentionnalité émergente, il faut donc examiner les figures de mouvement. Plus précisément, il s'agit d'une intentionnalité où prend forme un *actant*. Merleau-Ponty dégage ainsi quelques relations entre les types de mouvements et les types d'attitudes du sujet à l'égard du monde :

La flexion est une attitude où l'organisme prend possession du monde, comme on le voit par l'exemple des mouvements de convergence et de fixation, par l'inclinaison de la tête dans l'attention. Au contraire, les mouvements d'extension expriment l'abandon aux choses et l'existence passive d'un organisme qui ne maîtrise pas son milieu³⁶.

En tant qu'expression d'une «attitude» dominante, c'est-à-dire d'un rôle modal et passionnel, le mouvement actualise une

35. Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch, ouvr. cité, p. 255.

36. Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1967, p. 201.

certaine relation actantielle et modale : maîtrise ou abandon, activité ou passivité. Nous sommes donc dans la perspective de la constitution de l'actan³⁷.

Il s'agit donc bien là d'un principe sémiotique fondamental : le corps en mouvement est en quelque sorte l'opérateur de la sémiotique, mais en commençant par l'actantialisation et la modalisation de la relation au monde.

Le devenir de cette hypothèse est pour le moins curieux : la sémiotique greimassienne en a fait un de ses leitmotive, sans pour autant aller jusqu'au bout, et sans se doter d'une sémiotique du corps. Le cognitivisme, faisant écho à Merleau-Ponty, reconnaît la corrélation, mais l'attribue à une propriété de l'expérience, et non à la fonction sémiotique : « Il y a une corrélation dans notre expérience selon laquelle une structure dans le domaine intentionnel est liée à une structure dans le domaine physique³⁸. »

La sémiotique peircienne n'est pas allée plus loin puisque, tout en reconnaissant la place du corps dans le processus interprétatif, elle n'a pas su la situer au cœur de la sémiotique. Examinons par exemple les développements récemment consacrés par Umberto Eco à la question du fondement.

Dans sa réflexion sur le *ground* de Peirce, Eco³⁹ évoque l'opération de *préscission* : une qualité est extraite (*préscindée*) de la substance, elle focalise l'attention, de sorte que le *ground* est ce qui fait que l'objet est « vu sous un certain rapport ». On pourrait assimiler cette opération, pour faire vite, au « point de vue » qui, chez Saussure, fonde la pertinence.

Eco insiste par ailleurs sur le caractère en quelque sorte tensif de cette extraction : les considérations sur les « résistances de

37. La corrélation entre la chair et la chose est fermement inscrite dans la pensée de Husserl lui-même, notamment dans les *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie* (1931). Didier Franck (dans *Chair et corps. Sur la phénoménologie de Husserl*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1989, p. 44-45) commente ainsi ce point : « L'unité de la chose, l'unité des esquisses ne dépend-elle pas de l'unité de ma chair avant de dépendre d'une synthèse temporelle ? » Et il précise plus loin : « Les mouvements subjectifs des organes de perception (les kinesthésies) sont aussi nécessairement liés aux esquisses ».

38. Mark Johnson, *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 115.

39. Umberto Eco, *Kant et l'ornithorynque*, traduction de Julien Gayraud, Paris, Grasset, 1997, p. 64 et suivantes.

l'être», sur les «lignes de résistance» et les «lignes de tendance» concourent à ancrer dans les morphologies objectives ce mouvement de spécification et d'organisation du monde qui nous fait dire : «*Il y a là quelque chose qui fait sens.*»

Selon nous, l'opérateur élémentaire de cette extraction est non pas le sujet, qui serait, d'un point de vue transcendantal, le point de repère intentionnel du point de vue organisateur, mais le corps, tout simplement, ou plus précisément le *corps en mouvement*. En effet, sous la plume même d'Eco, on voit bien que le corps réclame ses droits : quelque chose *nous pousse*, quelque chose *nous attire*, quelque chose *nous résiste*.

L'expérience minimale du sens, du «*il y a quelque chose qui a un sens*», suppose donc au moins une rencontre entre deux mouvements : le mouvement du monde en devenir (où, par exemple, se dessinent des «lignes de tendance»), et celui du corps. Ainsi, ce qui est «poussé», «tiré» ou encore «entravé» dans cette expérience de la préscission, c'est notre chair mouvante, réelle ou imaginaire, dont le mouvement est soutenu, modulé ou contre-carré par les «lignes de tendance» de l'être, et, par conséquent, l'expérience du «*il y a quelque chose qui a un sens*» est une expérience dont le prototype est sensorimoteur. La reconnaissance d'un «*quelque chose*» repose à la fois sur la morphologie résistante de l'être et sur l'expérience que nous en faisons ; et cette expérience (fixer, attirer, tendre vers, pousser, etc.), nous sommes incapables d'en parler autrement qu'en termes directement ou indirectement sensorimoteurs et polysensoriels.

De même, dans une perspective hjemslevienne et greimasienne, faire l'hypothèse, comme dans *Sémiotique des passions*⁴⁰, que l'homogénéisation de l'existence sémiotique, entre intéroceptivité et extéroceptivité, est une opération qui appartient au corps propre (c'est-à-dire la *médiation propreceptive*), aboutit à une nouvelle conception de la *fonction sémiotique*, selon laquelle les deux plans du langage, l'expression (extéroceptive) et le contenu (intéroceptif) ne sont plus réunis par une relation logique de pré-supposition réciproque, mais par la médiation du corps propre, qui appartient aux deux à la fois.

40. Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, premier chapitre.

Si on examine plus attentivement ce qui se passe au moment où *quelque chose* est individué à partir du magma de l'expérience, on se rappelle que le corps, et plus précisément la chair en mouvement, rencontre les lignes de résistance de ce que Greimas appelait l'*horizon ontique*⁴¹. En ce moment inaugural que nous tentons de cerner, cette épiphanie de la sémiosis, un corps en mouvement éprouve une pression, une tension (attirance, poussée, entrave, peu importe...) qui est la résultante de son propre mouvement, d'une part, et des «lignes de tendance» et des forces de résistance de la substance qu'il affronte, d'autre part⁴².

Le *ground* de Peirce, ce «point de vue» qui fonde le processus sémiosique, et qui extrait *quelque chose* de la substance, aurait donc deux faces : une face extéroceptive, qui est la substance préscindée (voir la morphologie par esquisses de la chose), et une face intéroceptive, qui est l'attention (intensité et étendue) qui accompagne la scission, *les deux étant réunies par la tension sensorimotrice d'un corps* qui dirige la seconde — l'attention — vers la première — la substance préscindée.

Équivalences, mimésis et ajustement hypoiconique

Il reste maintenant à préciser la nature de cette sémiosis produite par la sensorimotricité. Tous les témoignages et toutes les analyses concordent : elle est mimétique et hypoiconique.

Umberto Eco évoquait naguère⁴³ l'exemple de l'enfant qui, étendu sur un tabouret, «faisait l'hélicoptère» : faute d'être capable de le dessiner ou de le définir verbalement, il se rabattait sur le seul moyen dont il disposait, la mimésis corporelle. Eco précise : il produisait une équivalence entre sa perception de l'objet et la forme dynamique mise en oeuvre avec son corps.

41. Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, ouvr. cité, p. 16.

42. Cette proposition fait écho à une distinction faite par Husserl dans les *Méditations cartésiennes*. Dans la synthèse passive, il y a deux facteurs d'unification : d'un côté, l'unité vécue de la chair, homogénéité/hétérogénéité kinesthésique et énergétique ; de l'autre, l'unité procurée par la concordance/discordance des esquisses de la chose. Le problème est alors celui de l'homogénéité/hétérogénéité entre ces deux types d'unification.

43. Umberto Eco, *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, traduction d'Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Mercure de France, 1972, p. 179.

Le caractère hypoiconique de l'intentionnalité sensorimotrice est déjà clairement signalé par Husserl dans les *Méditations cartésiennes*:

Il est d'entrée de jeu clair que seule une ressemblance liant, à l'intérieur de ma sphère primordiale, ce corps là-bas avec mon corps peut fournir le fondement de la motivation pour la saisie analogisante de ce corps là-bas comme autre chair⁴⁴.

C'est le principe de ce que Husserl appelle le «transfert aperceptif» et qui, en l'occurrence, est une sorte de synthèse opérant par analogie, voire, dans un niveau d'élaboration ultérieur, par corrélations semi-symboliques. Mais il faut bien voir que l'analyse phénoménologique concerne alors l'intersubjectivité, c'est-à-dire la mise en place d'une relation interactante; si nous l'étendons à la relation avec la «chose» en général, c'est justement pour indiquer comment s'opère l'*actantialisation de la chose*; en d'autres termes, quand le transfert aperceptif porte sur la chose, la saisie analogisante se présente comme une reconnaissance dans la chose même d'un statut actantiel identique à celui de la chair même.

La psychologie reconnaît aussi au tonus corporel une fonction mimétique. Wallon, notamment, a insisté sur la fonction tonique, affective et mimétique des expressions du corps. On connaît aussi, dans les études sur les interactions communicatives⁴⁵, le phénomène d'«échoïsation», cette synchronisation mimétique qui permet l'identification à l'autre corps et qui fonde la possibilité et la continuité de l'échange, ou même l'*analyseur corporel*⁴⁶, concept qui a été élaboré pour expliquer pourquoi la compréhension des messages oraux était facilitée par une sorte de subvocalisation, voire par une simple modification synchrone des muscles vocaux de l'auditeur.

Dans tous les cas, le sujet est supposé interioriser et s'approprier les états intérieurs exprimés par autrui, et, pour les comprendre, en reproduire au moins partiellement les sensations mo-

44. Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, paragraphe 50, cité par Didier Franck, *ouvr. cité*, p. 124.

45. Jacques Cosnier et Jocelyne Vaysse, «Sémiotique des gestes communicatifs», *Nouveaux Actes sémiotiques*, Limoges, n^{os} 52-53-54 (*Geste, cognition et communication*), 1997, p. 7-28.

46. Jacques Cosnier et Jocelyne Vaysse, *art. cité*, p. 19.

trices associées. Ce qui est ainsi saisi, bien sûr, est plutôt un « climat », un « halo thymique », une atmosphère émotionnelle, grâce à la reconstruction des corrélats charnels et sensibles, des conditions sensorimotrices d'une émotion donnée.

La production d'équivalences est donc une propriété naturelle de notre corps en mouvement, ce « véhicule de notre être au monde », car c'est la seule manière qu'il connaisse pour l'habiter, s'y adapter, le comprendre et se l'approprier ; pour cela il dégage une structure actantielle, dynamique et passionnelle, à partir d'une kinesthésie.

Cette remarque nous conduit à reformuler une hypothèse de *Sémiotique des passions*⁴⁷, selon laquelle il suffirait, pour expliquer la diffusion générale des climats passionnels et des états d'âme dans l'ensemble des niveaux du parcours génératif de la signification, de rappeler que le corps est le médiateur qui assure l'homogénéité de l'existence sémiotique. Cette médiation sensibiliserait en somme toutes les figures sémiotiques qui en découleraient.

De fait, on voit bien ici que le corps n'est pas seulement le vecteur et le siège de la sensibilisation, qu'il n'est pas seulement non plus le médiateur qui « contamine » les deux plans du langage par ses réactions thymiques. Il est d'abord l'opérateur et l'analyste des atmosphères thymiques ; il est le traducteur sémiotique des états d'âme diffus dans le monde perçu. Et cette analyse, il la conduit par équivalences.

À ce moment de notre parcours, une première boucle est bouclée : l'esthésie associative dirigée par le mouvement apparaît maintenant comme un *ajustement* entre deux corps devant conduire à un *recouvrement*, tel que chaque corps vient *habiter*, grâce à une certaine configuration sensorimotrice de la chair, la forme signifiante du corps de l'autre.

Le processus ainsi décrit est globalement, sous le contrôle de la figure du « mouvement », un « *ajustement hypoiconique* » et, plus précisément, un ajustement entre la *visée* et la *saisie*⁴⁸. Viser l'ob-

47. Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, ouvr. cité, premier chapitre.

48. Dans les termes mêmes de Husserl, la visée est l'acte intentionnel, et la saisie est l'acte de donation intuitive ; Husserl précise même qu'une évidence n'est parfaite que si la donation intuitive remplit la visée intentionnelle ou, inversement, si l'intention signifiante n'excède pas le donné intuitif.

jet, c'est le faire éclater en une multitude de facettes plus ou moins incompatibles entre elles et plus ou moins fuyantes. La saisie de l'objet n'est possible que par la médiation du corps : j'accepte cette dispersion des facettes comme étant une propriété de la chose même parce que je sais que je peux tourner autour de l'objet, additionner ses facettes, les comparer entre elles, choisir les plus représentatives ou les plus neutres, etc.

La construction et le choix d'un point de vue est donc indissociable de la relation corporelle (au moins imaginaire ou virtuelle) avec l'objet. Dès lors, l'«ajustement» et la recomposition méréologique de l'objet ne sont possibles que si le schéma sensorimoteur du corps percevant entre en équivalence avec l'agencement des facettes de l'objet. Telle est la raison pour laquelle l'«ajustement sensorimoteur» est hypoiconique : *il épouse la structure de l'objet*, et c'est pourquoi la typologie et la syntaxe de la synesthésie doivent reposer sur les modalités d'association entre les sensations, qui seront alors des modalités de guidage de l'ajustement en question.

Cet ajustement «hypoiconique» fonde la constitution des *systèmes semi-symboliques*, et même l'édification de systèmes de valeurs entiers. Nous voudrions illustrer ce point par la question des axiologies associées aux odeurs.

Il est aisé de montrer que la syntaxe figurative de l'odeur repose sur la structure aspectuelle d'un processus très général, celui du *devenir du vivant*, ce qui inscrit d'emblée ce mode sensoriel sur l'isotopie sémantique *vie/mort*. Dans les mythes, les religions et les rituels, de la Grèce ancienne jusqu'à l'Amérique précolombienne, le liquide vital est associé au parfum : sang et libations parfumées en Crète, sacrifices sanglants parfumés au copal chez les Aztèques, sang de l'alliance et parfum perpétuel, propres au pacte qui lie le peuple juif à Yahvé. Il n'est pas jusqu'à l'*odeur de sainteté* qui exprime et exhale le caractère incorruptible du sang pur et sacré. Cette association peut alors être comprise comme une corrélation semi-symbolique entre l'exhalaison et le devenir du vivant, en somme, comme un langage figuratif.

Mais le sang est aussi, dans ces mêmes mythes et rituels, soumis à un système dynamique intérieur ; les Aztèques ne connaissaient pas la circulation sanguine, mais ils n'en arrachaient pas moins le cœur de leurs victimes, identifié à la fois comme le centre sanguin principal, et comme le centre vital par excellence. Par

conséquent, nous avons affaire à une configuration polysensorielle, organisée autour de la sensation interne du battement, une pulsation perçue comme le mouvement même de la vie.

Enfin, ce battement étant lui-même associé, dans une kinesthésie, aux sensations motrices procurées par la respiration, le *faisceau* figuratif est complet : tout comme le cœur et le sang, le souffle est associé à la vie et à la mort (voir le *dernier souffle*), l'ensemble étant lié autour des mêmes *motions intimes* en général (battement, pulsation, contraction/dilatation), sur lesquelles reposerait la perception du *vivant*. La sensorimotricité interne est donc l'opérateur de l'*ajustement semi-symbolique*, et c'est elle qui projette sur l'esthésie à dominante olfactive l'axiologie vie/mort.

La plupart des observations sur le rôle organisateur de la kinesthésie (et du mouvement, sur le plan figuratif) mettent en lumière trois points essentiels :

- 1) Elle constitue un des modes organisateurs de l'esthésie associative, constituée en un *faisceau* sensoriel lié par une expérience sensorimotrice.
- 2) Elle est un des ressorts essentiels de la saisie analogique et des systèmes semi-symboliques, grâce à l'«ajustement hypoiconique», qui consiste à reconnaître le même lien sensorimoteur entre deux expériences sensorielles différentes.
- 3) Elle assure la polarisation axiologique des autres modes du sensible.

Enveloppes

La constitution du Soi

Nous avons déjà indiqué que la notion de coenesthésie, opposée à celle de kinesthésie, participait de la figure de l'«enveloppe», si l'on entend par là le *réseau polysensoriel* et superficiel qui met en contact le moi et le monde ou, plus précisément, qui reçoit d'un côté des sollicitations du monde et, de l'autre, celles du moi. Chez Freud, la notion de «barrières de contact» apparaît dans *Esquisse d'une psychologie scientifique* ; elle est inséparable de la notion d'énergie psychique, puisque la barrière de contact est une enveloppe de contention, qui est supposée empêcher la décharge d'une certaine quantité d'énergie emmagasinée, mais

aussi de réguler cette décharge. Les barrières de contact sont donc pour commencer des «conteneurs d'énergies»; elles figurent et iconisent le lieu critique où les énergies s'accumulent, se déchargent, s'inversent et se rencontrent.

La barrière freudienne est donc un filtre, un opérateur de tri, qui sélectionne ce qui est bon ou mauvais, acceptable ou intolérable, désirable ou repoussant, vivificateur ou destructeur, etc.

L'enveloppe, tout comme le mouvement, participe à la formation de l'actant; mais alors que le mouvement n'actualise que les modalités du faire (par exemple: pouvoir faire, vouloir faire), en rapport avec une intentionnalité motrice, l'enveloppe concerne plutôt les modalités de l'être, et les associe à un système de valeurs émergent.

Si l'on considère le *mouvement* comme étant la figure typique de l'*icône du Moi*, l'*enveloppe* sera la figure typique de l'*icône du Soi*, l'une en tant que *faisceau sensoriel*, et l'autre en tant que *réseau sensoriel*.

Contenus et contenants

La figure de l'enveloppe déplace sensiblement la problématique classique de la fonction sémiotique, conçue comme la réunion d'un plan du contenu et d'un plan de l'expression. Les termes du métalangage n'étant jamais innocents, quoi qu'on en dise, on voit bien que les notions de «contenu» et d'«expression» renvoient à une métaphore implicite de l'enveloppe, enveloppe qui «contient» les contenus-signifiés, et qui «laisse sortir» des expressions-signifiants.

Le monde des signifiés se plierait donc à une topologie d'«englobement» (contenant/contenu), et non seulement à une stratification hiérarchisée. La dynamique de ces significations est assurée par un réseau de tensions et par une modulation des tensions entre des forces et une frontière qui leur est opposée.

Un tel argument procure un singulier éclat à l'une des hypothèses formulées dans *Sémiotique des passions*, hypothèse selon laquelle la *somation*⁴⁹, en circonscrivant un domaine de pertinence,

49. Algirdas Julien Greimas et Jacques Fontanille, ouvr. cité, p. 40-47.

notamment par négation de tout ce qui n'en relève pas, serait le premier acte sémiotique opéré sur l'espace tensif. La sommation nie, sélectionne, délimite, et fonde ainsi la distinctivité des univers sémiotiques. De même, l'enveloppe du Soi convertit un flux informe de tensions et d'émotions en formes signifiantes distinctives.

Du côté du contenu, l'enveloppe est un «contenant»; du côté de l'expression, l'enveloppe reçoit l'inscription des «signifiants», et elle devient donc une «surface d'inscription» pour des «expressions» (voir *La colonie pénitentiaire* de Kafka). La sémosis apparaît alors comme un rapport entre quatre figures: le *contenu*, le *contenant*, la *surface d'inscription* et l'*expression*, et trois instances actantielles, le Moi-chair, le Soi-enveloppe et l'Autre.

L'enveloppe est donc une *interface sémiotique*: d'un côté, l'enveloppe «contient» les contenus, de l'autre, elle «inscrit» les expressions. La médiation est désormais complète, ou presque, et *la sémosis peut de ce fait opérer de manière non formelle*: contenant d'un côté et surface d'inscription de l'autre, le Soi-enveloppe est bien l'opérateur corporel de la réunion du plan du contenu et du plan de l'expression. Elle est le prototype de toutes les surfaces d'inscription. Cette assimilation est bien plus qu'une métaphore, car elle se fonde sur des opérations ordonnées et explicites, qui éclaireront singulièrement le fonctionnement du *débrayage énonciatif*.

Propriétés de l'enveloppe

La figure de l'enveloppe implique en effet (1) une séparation entre deux domaines, un dehors et un dedans, (2) une dissymétrie entre le dedans et le dehors, de sorte que le statut du dedans apparaisse comme spécifique par rapport à celui de tous les dehors possibles, et (3) une organisation des échanges entre le dehors et le dedans. On distinguera donc dorénavant :

- 1) La formation de l'enveloppe elle-même: principe de *connexté*
- 2) Son rôle à l'égard du Moi-chair qu'elle contient (maintenance, distinction, appartenance, cohésion entre parties, unification): principe de *compacité*
- 3) Son rôle dans les relations entre l'intérieur et l'extérieur (régulation et polarisation des échanges, tri axiologique, protection et destruction): principe de *tri*

Le rôle de *surface d'inscription* apparaît alors comme tout à fait à part, dans la mesure où il ne peut être saisi comme tel que de l'extérieur, ce qui suppose un débrayage et une inversion (*supra*).

Les fonctions de l'enveloppe seraient, de fait, de deux sortes : une fonction de contenant qui se déclinerait ainsi :

CONTENANT Connexité Compacité Tri,

et une fonction de surface d'inscription, soumise à des opérations de débrayage.

On peut à cet égard considérer que ces opérations affectent les trois propriétés de base de l'enveloppe établies ci-dessus :

- 1) Formation d'une enveloppe continue par connexion : *pluralisation et déformation de l'enveloppe*;
- 2) Unification et distinction du dedans par rapport au dehors : *inversion du dehors et du dedans*;
- 3) Régulation et polarisation des échanges : *projection de l'enveloppe sur d'autres entités que le Moi-chair*.

Soit la formule constitutive de la surface d'inscription :

SURFACE D'INSCRIPTION Projection, Pluralisation, Inversion

Le débrayage de l'enveloppe du Soi engendre des *enveloppes projetées*, qui sont des supports pour de nouvelles opérations sémiotiques ; parmi ces enveloppes projetées, certaines sont simplement des surfaces et les lieux où s'inscrivent et s'édifient les « discours-énoncés », c'est-à-dire les « ensembles signifiants » que la sémiotique se donne comme objets d'analyse ; on parlera dans ce cas de l'« enveloppement » des « macro-sémiotiques objets ».

Mais la récursivité du débrayage, inscrite dans les propriétés dynamiques de l'enveloppe elle-même, permet d'envisager d'autres types d'enveloppes projetées, notamment à l'intérieur de ces discours-énoncés eux-mêmes. Dès lors, toute configuration est susceptible d'être « enveloppée », et traitée comme une « micro-sémiotique objet ».

Cette généralisation des « avatars projetés » de l'enveloppe du Soi ouvre de riches perspectives pour la constitution d'une syntaxe figurative, à partir des rôles et des opérations associés à l'enveloppe.

Pour finir

Les deux modes synesthésiques

L'homogénéisation de l'existence sémiotique passe d'abord par la constitution polysensorielle d'une syntaxe figurative. Les figures du mouvement et de l'enveloppe apparaissent maintenant clairement comme deux icônes actantielles différentes et complémentaires. L'analyse de leurs relations, en termes de conjugaison de forces et de tensions déterminant un lieu critique d'échanges, permet de maintenir sinon l'unité, du moins la cohérence dynamique de l'ensemble du dispositif.

Reste à caractériser plus précisément ces deux modalités de la polysensorialité. D'un côté, celui de la sensorimotricité, l'instance est celle du Moi-chair, instance déictique, point de repère de toutes les opérations qui vont suivre. Son *modus operandi* est la saisie analogique, qui consiste à retrouver dans les mouvements de la chair l'équivalent des interactions entre matière et énergie qui produisent les figures du monde naturel. Cette élaboration sémiotique est essentiellement de type hypoiconique. Du point de vue du Moi-chair, la différence et les systèmes de valeurs reposent toujours sur des systèmes d'équivalences et leur produit formel et discrétisé donnera lieu, par exemple, à des systèmes semi-symboliques.

De l'autre côté, celui de l'*aesthesis koiné*, l'instance est celle du Soi-enveloppe, instance réflexive et projective, dont le statut est celui d'une identité en devenir, qui se réfère et s'arrache à la fois au Moi-chair. Le *modus operandi* de l'enveloppe proprioceptive est la connexion, la «saisie connectante» qui, de contiguïté en contiguïté, parvient à convertir une multitude de points d'excitation et de sollicitation en un continuum homogène. Du point de vue du Soi-enveloppe, la signification est donc indexicale, métonymique, et résulte d'un réseau de contiguïtés et de connexions.

MODES SYNESTHÉSQUES

Esthésie	<i>Kinesthésie</i>	<i>Coenesthésie</i>
Rhétorique	<i>Par analogie</i>	<i>Par connexion</i>
 Icône actantielle	<i>Mouvement</i>	<i>Enveloppe</i>
Instance actantielle	<i>Moi</i>	<i>Soi</i>
Point de vue	<i>Forces</i>	<i>Positions</i>
Structure de l'icône	<i>Faisceau</i>	<i>Réseau</i>

L'objectif majeur de cette étude est de montrer qu'il y a une corrélation étroite entre la modalité dominante de l'esthésie associative, d'une part, et la structure, actantielle, modale, passionnelle, figurative, voire rhétorique du discours: la recherche doit maintenant se développer dans le sens d'une diversification de ces modalités associatives. Ainsi, après avoir beaucoup reçu de l'ensemble de ses proches voisines, la sémiotique pourra leur rendre avec intérêts le prêt conceptuel et méthodologique.

Mouvements tensifs et mouvements phoriques

La constitution des deux paradigmes de l'homogénéisation de l'existence sémiotique, l'un reposant sur la kinesthésie et le mouvement, l'autre sur la coenesthésie et l'enveloppe, nous conduit maintenant à nous interroger sur leur articulation, et notamment sur leur participation à une syntaxe commune. En chacune des étapes de cette présentation, nous avons insisté sur les relations entre ces deux paradigmes de l'esthésie associative; à cet effet, nous avons proposé une interdéfinition des schèmes de l'enveloppe et du mouvement et insisté sur leur nécessaire collaboration dans une version complète de la syntaxe figurative.

Le schème de mouvement trouve sa place dès lors qu'on reconnaît qu'il participe lui-même des rôles fondamentaux (des deux «facettes») reconnus à l'enveloppe.

En effet, le mouvement agit en relation avec chacune des deux fonctions de l'enveloppe: du côté de l'*enveloppe-contenant*, il est le vecteur des énergies qui sont «contenues» (compacifiées, connectées, triées), il émane directement du «flux tensif», et participe aux tensions internes et externes qui s'exercent sur

l'enveloppe, tensions qu'elle doit réguler et trier ; du côté de l'*enveloppe-surface d'inscription*, il participe directement aux modifications topologiques, tout comme aux modifications des états de la matière : il projette, divise et inverse.

Eu égard à l'enveloppe-contenant, le mouvement est donc la figure schématique de la tensivité (flux tensif, énergies à «sommer» et contenir ; *supra*) ; eu égard à l'enveloppe-surface d'inscription, le mouvement soutient le débrayage qui transporte Ego vers et sur les figures du monde naturel : il est donc alors l'expression de la *phorie*. Ce dernier tableau synthétise cette hypothèse.

Schème d'enveloppe	Contenant	Surface d'inscription
Schème de mouvement	Tensivité	Phorie
Formation	Connexité	Pluralisation
Unification	Compacité	Inversion
Relation	Tri	Projection

4. Les esthésies, les modes de présence du corps, la position par rapport à la phénoménologie, puis la définition et les fonctions de l'hypoïcône

4.1. *Thèmes de discussion proposés par Jean Fiset*

J'ai bien reçu la version complète et légèrement révisée du texte que vous aviez préparé en vue de notre congrès du printemps dernier, texte intitulé : «Synesthésie et syntaxe figurative». J'ai aussi pris connaissance des réponses que vous avez apportées aux questions que je vous avais adressées tout à la fin de ma contribution personnelle, intitulée quant à elle : «Pour un métissage théorique. Le visible et l'audible : spécificités perceptives, dispositions sémiotiques et pluralités d'avancées sémiosiques». Je vous en remercie, car ces réponses m'apportent, à moi ainsi qu'aux lecteurs, des suppléments d'informations qui s'avèrent fort utiles. J'insiste sur le dernier fragment du texte de votre contrepartie à notre discussion, où vous construisez le tableau des trois étapes nécessaires à l'émergence de la signification. Ces trois articulations logiques — polysensorialité, mondialisation du monde sensible et intentionnalité — ne sont d'ailleurs pas sans rappeler les trois catégories phanéroscopiques, leurs définitions respectives, ainsi que les règles de leur enchaînement. L'affinité dans les tableaux logiques est trop forte pour ne pas être soulignée.

Vous comprendrez qu'en suggérant quelque thème de discussion, je ne puisse saisir la totalité de votre texte si riche et si touffu. J'ai donc retenu quelques aspects qui semblent assez rapprochés de mes préoccupations présentes et de l'interprétation que je fais des postulats sémiotiques tels qu'on les retrouve chez Peirce. Car notre projet de conduire une certaine forme de métissage repose précisément sur les différences et les complémentarités potentielles de nos fondements théoriques et de nos objectifs.

Je présente donc trois thèmes théoriques par lesquels je cherche à établir des lieux de rencontre et d'échange. Lors de nos discussions, vous avez manifesté à quelques reprises le souhait de mieux saisir la notion de *priméité* et les apports possibles de cette notion à votre démarche. J'ai donc focalisé mes réflexions sur cette question théorique, ce qui, de toute façon, s'imposait dans la mesure où votre travail est effectivement très près de ces considérations.

La notion d'esthésie et la priméité

La notion d'*esthésie*, préalablement à la distinction que vous introduisez entre la kinesthésie et la coenesthésie, représente pour moi un point d'ancrage à l'intérieur de votre argumentation. Vous suggérez (p. 124) qu'elle est un «faisceau sensoriel», alors qu'au début du votre texte (p. 114), vous en donnez une définition plus exhaustive: «une *sensation intentionnelle* (ou comme *l'intentionnalité de la sensation*)». Et vous ajoutez: «[...] il faut donc, bien sûr, qu'il y ait sensation, et même perception, mais d'abord sensation (ou plutôt: "pressentiment") d'une intentionnalité "vivante" et actuelle».

Je suggérerai d'entrée de jeu que cette définition de l'*esthésie* est très proche de la catégorie de la priméité de Peirce (la «*Firstness*»). On y retrouve les principaux aspects de la priméité, à savoir l'idée rendue dans la langue anglaise par le terme — si typiquement américain — de *feeling*, que l'on traduit par sensation, sentiment ou, d'une façon qui me paraît encore plus juste, par *pressentiment*, car ce terme inscrit une position logique d'antériorité à la prise de conscience de la perception (le choix du terme au moment de la traduction étant toujours délicat). Il est ici entendu, bien sûr, que le terme *intentionnalité* se définit suivant le sens précis qu'il trouve dans la phénoménologie, comme une visée ou une propension dans un état de choses vers un point d'aboutissement la plupart du temps non encore avéré, en dehors, donc, de toute forme d'intention volontaire au sens psychologique du terme.

Alors, le rapprochement est tel que je suggère d'appliquer à l'*esthésie* cette caractéristique de la catégorie de la *Firstness* dans son rapport à la conscience: la priméité désigne une position logique antérieure à l'existence et elle ne peut qu'être *pressentie*; aussitôt que l'on reconnaît un élément de sensation — et donc qu'on le discrimine —, la conscience lui a conféré une existence et, de ce fait, l'a conduit dans la secondéité (la «*Secondness*»). D'une certaine façon, la priméité n'aura jamais d'autre statut logique que celui d'une *présupposition* d'existence. Je souligne donc la délicatesse dont on doit faire preuve pour saisir une priméité, délicatesse qui serait aussi nécessaire à une appropriation de l'esthésie: ai-je tort en imaginant qu'il en soit ainsi de l'esthésie? Car c'est ainsi que je comprends votre expression d'une *intentionnalité de la sensation*.

Or il est assez révélateur que Peirce ait employé deux termes pour désigner le signe authentiquement premier dans l'ordre des catégories : il l'a nommé tantôt *qualisign* (signe de qualité ou une simple qualité agissant comme signe : un son, une couleur, une odeur qui seraient simplement devinés car leur existence est encore à prouver), tantôt *potsign* (signe de possibilité ou une simple possibilité logique). On trouve donc une superposition des deux termes *qualité* et *possibilité* occupant une même position logique : ces deux termes, appartenant à des paradigmes différents, affichent en fait le caractère essentiellement virtuel de la priméité.

Cette polyvalence dans la définition de la priméité ainsi que le caractère nécessairement vague de leur objet ne seraient-ils pas susceptibles de venir enrichir votre conception de l'esthésie ? Je pense, par exemple, à la notion, centrale pour vous, de synesthésie, que vous construisez comme un *croisement* ou un *effet de cumul* de sensations ou de perceptions de divers ordres (auditifs, visuels, olfactifs, intéroceptifs, etc.), alors que dans la conception peircéenne de la priméité, la raison en est inversée : si je faisais une analyse phanéoscopique de la synesthésie, j'établirais, au départ, que les ordres sensoriels n'ont pas encore été discriminés. Alors la synesthésie ne serait pas, comme vous le suggérez, un facteur de « stabilisation » mettant un terme à une hésitation ou apportant une solution à un non-encore-construit, mais au contraire, elle serait précisément ce *chaos* qui constitue l'origine même de la perception ; *chaos* parce qu'en cet état, la discrimination et donc la reconnaissance n'ont pas encore eu lieu. David Savan suggérerait, pour illustrer l'ordre de la priméité, l'exemple des processus psychiques dans le rêve, préalablement à ce que la psychanalyse a fort justement nommé l'« élaboration *secondaire* ». Et de fait, l'état de rêve illustre fort justement aussi les caractères instable, éphémère et indécis de la priméité.

La problématique que je tente d'ouvrir ici concerne en fait le statut logique de l'esthésie. Peut-être n'y a-t-il pas de réponse unique à apporter à cette question et qu'il y aurait plutôt lieu de chercher dans des textes littéraires (ainsi *Les chants de Maldoror* constitueraient certainement un lieu propice à un tel questionnement), ou dans des récits d'expériences oniriques ou hallucinatoires, les réponses qui sont effectivement données et qui varieront certainement d'une culture — voire d'un simple contexte — à un autre.

Les divers modes de présence du corps dans l'analyse des synesthésies et la question de la phénoménologie

Vous vous référez fréquemment au corps : corps sensible, corps propre, corps en mouvement. Dans tous les cas — j'espère ne pas trop simplifier — le corps représente un lieu stratégique : lieu d'articulation entre les deux plans du langage (classiquement reconnus depuis Hjelmslev : expression et contenu). Ainsi, le corps sensible vient se substituer au *sujet* comme lieu d'inscription d'une conscience (qui ne sera donc plus purement abstraite) et, d'une façon plus importante, le corps en mouvement est donné comme l'*opérateur de la sémosis* (p. 118).

La fréquence de ces appels au *corps* est significative, et la substitution du corps à un « esprit » (ou à un sujet abstrait) est tout à fait cohérente avec le thème central de la polysensorialité. Pourtant, il y a autre chose : cet appel au corps — dans les diverses fonctions qui lui sont reconnues ici — me semble maintenir cette sémiotique dans la tradition humaniste, mais d'un humanisme qui serait, pourrait-on dire, comme *matérialisé*. Le corps, de *pensant* qu'il était chez Aristote, ou *rêvant* chez les surréalistes, devient un corps *sentant*. Me revient à l'esprit la fameuse devise des Grecs, *l'homme (le corps) mesure de toutes choses*, qui s'applique toujours.

Je voudrais simplement marquer mon étonnement devant cette position où l'univers (au sens que prend ce terme en cosmologie) est posé dans une dépendance de l'homme. Il me semble que la phénoménologie — que vous invoquez à quelques reprises, avec pertinence d'ailleurs — a construit, avec la notion d'*intentionnalité* ouverte sur des possibles non encore déterminés, une analyse qui vient abolir cette focalisation classique sur l'homme.

Ainsi, en réponse à une question que je vous avais posée, vous écrivez :

[...] je soulignais [...] la différence entre une conception logique (inférentielle) et/ou psychologique (cognitive) de la sensation, et une conception sémiotique (frottée de phénoménologie) : la seconde, en effet, s'efforce de saisir l'émergence de la signification sans la considérer comme allant de soi, à partir de la sensation, au lieu de la rabattre d'emblée sur une inférence et de postuler ce qu'il faudrait démontrer (à savoir : le caractère intentionnel et signifiant de la sensation)⁵⁰ (p. 109).

50. Je souligne.

Ici je suis mal assuré de ma lecture et de la position que vous adoptez par rapport à la phénoménologie. D'abord, le terme *intentionnel* (souligné dans la citation) semble appartenir à un registre psychologique et non phénoménologique. D'autre part, je ne comprends pas comment *l'émergence de la signification à partir de la sensation* serait contradictoire avec l'idée même d'inférence. Il me semble qu'au contraire, le processus conduisant de la perception à la sensation puis à la signification soit, par définition, une inférence ; et qui passe nécessairement, comme il a été établi précédemment, par le corps, cela va de soi, mais qui n'en origine pas ; car la sensation, qui déclenche l'inférence, est ce qui assure notre lien au monde sensible. J'insiste sur le caractère inférentiel de ce phénomène d'*émergence de la signification*, car l'alternative, ce serait de présupposer une codification préalable de la signification, auquel cas, comme vous l'écrivez fort justement, la sensation serait déjà un *signifiant*. Cela entrerait alors en contradiction totale avec le postulat de la synesthésie que vous placez au départ de tout surgissement de la signification.

En fait, c'est l'interrogation sur la position centrale du corps qui me conduit à vous questionner sur la position épistémologique de la *conception sémiotique* par rapport à la phénoménologie.

La définition et les fonctions de l'hypoicône

Vous définissez l'hypoicône, dans une première démarche, comme un signe «semi-symbolique», un peu comme autrefois on définissait l'icône de Peirce en dehors de toute prise en compte des catégories phanérosopiques. Il semble d'ailleurs que le dictionnaire *Robert* ait maintenu cette définition fondée sur une relation de *similarité* entre le signe et son référent, alors que le terme «référent» n'existe pas chez Peirce et que la sémiotique que vous élaborez actuellement n'a plus rien à voir, elle non plus, avec la notion de référent. (Je crois d'ailleurs que ce terme appartient à la lexicologie ; il est assurément étranger à la sémiotique.)

D'une façon beaucoup plus fine, vous saisissez l'hypoicône comme un lieu d'expérience, ou encore, comme un cheminement sémiotique où, dans l'usage même, le signe finit par trouver et donc par imposer non plus une simple *motivation* (au sens donné à ce terme dans la tradition de la critique saussurienne, comme

contradictoire de l'arbitraire), mais une *naturalité construite* par l'usage (et là on est dans la grande proximité de la notion de nature — la *fusis* — telle qu'elle figure dans le *Cratyle* de Platon. C'est en ce sens que vous attribuez à l'hypoicône la tâche éminemment sémiotique d'opérer des ajustements sensorimoteurs dans la structure de l'objet (voir p. 123). À cet effet, la citation que vous tirez des *Méditations cartésiennes* de Husserl — et qui est superbe — place encore le corps au centre du processus d'émergence.

Cette notion d'hypoicône est, comme vous le savez, centrale dans la sémiotique de Peirce, qui en inventa d'ailleurs l'intitulé; l'usage que vous en faites, à ce que j'en ai compris, n'est pas étranger à cette conception. Et encore ici, je ferai un petit détour dans le domaine de la phanéroscopie, question de chercher des idées, des nuances ou des points de vue qui seraient susceptibles de venir alimenter notre échange.

Pour un simple rappel, voici quelques traits: l'hypoicône est une analyse triadique (suivant la logique des trois catégories) de la notion d'icône. L'hypoicône désigne un lieu logique où le signe ne trouve pas à se discriminer de son objet; en fait, dans l'hypoicône, l'objet n'existe pas indépendamment du signe qui le *présente* (et non pas qui le *RE-présente*, un objet non discriminé ne pouvant être RE-présenté). Ainsi, l'objet du rêve, l'image ou l'évocation d'une licorne, autant qu'un raisonnement mathématique constituent d'excellents exemples d'icônes; ou encore un certain sourire qui n'existe pas indépendamment du tableau où il advint il y a quatre siècles; ou, pour revenir à un exemple que j'avais précédemment suggéré, un certain passé qui est évoqué parce que, au titre de phénomène ou de phaneron, il est immanent au goût particulier d'une tasse de thé; d'ailleurs, Proust écrit bien que tout ce monde *est sorti* de [sa] tasse de thé.

Pour saisir la logique de l'icône, Peirce écrivait que lorsque l'on contemple un tableau, il vient un temps où la distinction entre le réel et la copie disparaît; je cite la suite du passage: «[...] c'est sur le moment un pur rêve — non une existence particulière et pourtant non générale. À ce moment, nous contemplons une icône⁵¹». Je voudrais insister ici sur deux traits de l'icône :

51. Charles Sanders Peirce, *The Collected Papers*, édition préparée par Charles Hartshorne et Paul Weiss, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1935, vol. 3, paragraphe 360.

d'abord, son caractère *éphémère* marqué par l'expression «sur le moment»; car aussitôt que l'objet sera reconnu, donc discriminé du signe qui le véhicule, le signe sera passé dans l'ordre de la secondéité, et l'icône sera devenue autre chose; c'est durant ce court moment de *pur rêve* que la représentation devient une simple *présence*. Puis, autre trait, l'icône, étant hors de l'existence ponctuelle (secondéité) et hors de la généralité (tercéité), n'est plus que strictement potentielle ou virtuelle.

L'icône — et donc l'hypoicône — figurant la priméité dans la relation du signe à son objet, tout ce qui a été suggéré plus haut sur la priméité concerne en fait l'iconicité. Je crois que l'hypoicône est incontournable dans une sémiotique des synesthésies, ce que vous aviez bien saisi; je suggérerais la raison suivante: l'hypoicône représente fort probablement le seul état de signe qui soit susceptible de véhiculer, de porter, ou encore, plus simplement, de *présenter* les matières *pré-sémiotiques* que sont effectivement les synesthésies. J'imagine — et alors vous devrez venir confirmer ou infirmer cette proposition — que les esthésies sont, comme les icônes éphémères et liées à la perception, non générales et hors de l'existence ponctuelle; à la limite, elles sont strictement virtuelles. Ces propositions supposent, bien sûr, que l'on se situe en dehors de toute perspective d'ordre psychologique ou neurologique.

Dernière question: comment saisir et traiter de tels objets *pré-sémiotiques*? Je ferai ici encore un autre petit détour. Comme vous le savez, les trois niveaux de l'analyse de l'hypoicône sont l'image, le diagramme et la métaphore. Il n'est pas question ici d'entreprendre une présentation exhaustive de cette triade. Mais je tenterai tout de même de saisir les trois étapes logiques de ce mouvement de sémiosis à l'intérieur de l'hypoicône, pour affirmer que le passage de l'image au diagramme et à la métaphore inscrit les conditions d'une avancée au cours de laquelle la synesthésie — ce petit *chaos de sensation-perception* dont je parlais plus haut — trouve à s'élaborer et donc à se construire, jusqu'à ce point où une esthésie atteigne le seul mode de signification qui lui soit possible, la métaphore.

Peut-être les trois niveaux de l'hypoicône représentent-ils la seule possibilité qui soit donnée de maintenir vivantes les sensations polysensorielles, de les développer sémiosiquement, de les conduire jusqu'à une signification — ce sera le plan de la

métaphore — sans qu'elles ne s'abîment dans une sorte d'objectivité — le *Dasein* des Allemands — ou encore dans la secondéité ; car alors elles perdraient leur consistance propre.

Ainsi, si l'on se reportait au fameux vers d'Éluard qui a traversé le dernier siècle, «La terre est bleue comme une orange», on devrait reconnaître qu'effectivement la synesthésie supposée ici trouve à se résoudre non pas par une explication formelle ou logique, mais bien par la voie d'une simple métaphore. Il y a certainement là un cas exemplaire de l'avancée de la signification dans l'hypoicône. Et de fait, la métaphore, bien loin de *stabiliser le sens*, projette toujours plus loin les avenues de la signification, suivant le postulat de la *semiosis ad infinitum*.

L'enjeu central me semble donc là : conduire les esthésies à la signification sans les abolir ou les dénaturer. L'analyse que vous avez introduite sur la base de la distinction entre kinesthésie et coenesthésie me paraît aller dans ce sens. Les spécificités des ordres sensoriels sur lesquels je travaille (le visible, l'audible, le gustatif, etc.) vont aussi aller dans le même sens.

4.2. Éléments de réponse fournis par Jacques Fontanille

Je me propose de répondre globalement et brièvement aux trois questions et commentaires de Jean Fisette. Tout d'abord, la formulation même de ces questions, de plus en plus technique, montre bien quelles sont les limites du métissage théorique : aussi longtemps qu'on s'efforce de cerner des *problématiques* et de soumettre ces problématiques à un questionnement empirique et conceptuel, on voit se dessiner une zone d'intercompréhension entre théories ; dès qu'on tente de procurer à ces problématiques une formulation technique, dans le langage spécifique d'une théorie particulière, on entre dans des zones d'incompatibilité et de résistance à toute tentative de traduction. Le commentaire de Jean Fisette sur ma conception de l'hypoicône, par exemple, me paraît techniquement impeccable, mais reste à mes yeux une (brillante) «traduction» percienne d'une opération (l'«ajustement polysensoriel»), qui a de tout autres échos dans le modèle sémiotique que je développe, même si j'ai cru bon de le qualifier d'«hypoiconique».

C'est donc en m'efforçant de rester dans cette fragile et hypothétique zone d'intercompréhension que je vais tenter de préciser ma position.

Le rôle accordé au corps, (1) dans la fonction sémiotique (comme médiateur entre les deux plans des langages), (2) dans l'émergence de la signification à partir de la polysensorialité (comme opérateur de l'«ajustement hypoiconique»), et enfin, (3) dans la syntaxe figurative (comme configuration typique de la transformation des «choses» en «actants») n'est qu'un juste retour de balancier: les théories sémiotiques, qu'elles se réclament de courants nominalistes ou de courants réalistes, n'accordaient guère de place au corps, et on explore aujourd'hui les effets de cette éviction et, en contrepartie, les effets d'un retour du corps dans la théorie. Cela ne veut pas dire pour autant que le corps est le nouvel épïcéntré d'une révolution théorique: il faut maintenant évaluer, valider et délimiter la zone de pertinence de cette «incarnation» des structures sémiotiques. Par ailleurs, il est bien vrai que ce retour du corps «humanise» la sémiotique, et qu'elle fait de l'homme le centre du *monde signifiant* (je précise «monde signifiant», parce qu'on peut supposer, vu le nombre de disciplines qui s'occupent du «monde», qu'il y a d'autres «mondes» que le «monde signifiant», et que ces autres mondes n'ont pas l'homme et son corps comme centre). En outre, dans la théorie que j'utilise, une procédure de *débrayage* est prévue, elle permet justement l'«objectivation» et le «décentrement» de la signification, et elle fait place, entre autres, à un modèle des «figures-corps» qui ne concernent plus le «corps humain».

Par ailleurs, le rôle de la polysensorialité ne peut pas être réduit au petit «chaos» dont parle Jean Fisette. Ce petit chaos est un moment de ce que l'on pourrait appeler l'«auto-organisation» signifiante de la polysensorialité; mais cette dernière comporte d'autres moments: la constitution méréologique de la polysensorialité, autour de la sensorimotricité, sous forme de «faisceaux», de «réseaux» et, pourquoi pas, d'«agrégats», de «chaînes», etc., en est un autre. Ce qui intéresse le sémioticien, ce n'est donc pas le petit chaos sensoriel pré-sémiotique, mais ce qui en émerge, et ce qui se stabilise en «figures». C'est la raison pour laquelle le processus en question ne peut pas être rabattu en forme d'«inférence»; parler ici d'inférence, cela reviendrait à court-circuiter et à occulter ce qu'il faut montrer et comprendre, à savoir le processus d'auto-organisation de la polysensorialité, tel qu'il se manifeste dans les discours concrets.