

La peau du visible : figures, corps et conversion éidétique

Jacques Fontanille

CeReS.

Université de Limoges & I.U.F.

INTRODUCTION

La “peau du visible” est un thème de réflexion à deux dimensions :

(1) D’un côté, celui de la théorie sémiotique du visible, il concerne la question de la *conversion éidétique*, opération reposant entre autres sur le débrayage du “soi-peau” – *une des instances du corps énonçant* –, et qui transforme les figures en *corps*. Un corps, d’un point de vue sémiotique, est une figure dotée d’une structure matérielle et d’une enveloppe, et cette enveloppe peut recevoir les traces (inscriptions, marquages, empreintes, etc.) de ses interactions avec d’autres corps.

Dans cette perspective, la *peau du visible* est le prototype de toutes les surfaces d’inscription, le support des écritures et des images, une enveloppe de mémoire et d’attente, de rétentions et de protensions.

(2) D’un autre côté, celui de la description des sémiotiques-objets (des tableaux, des images, etc.), il appartient à cette gamme de motifs figuratifs et plastiques très particuliers, qui font le bonheur de Paolo Fabbrì (les miroirs, les ombres, etc.) et qui mettent en scène dans l’image même une ou plusieurs des propriétés de la sémiologie visuelle, qui manifestent en quelque sorte la capacité des sémiotiques visuelles à développer une dimension méta-sémiotique.

LA CONVERSION ÉIDÉTIQUE ET LA PEAU DU VISIBLE

La *conversion éidétique*, qui procure une forme propre et autonome aux objets perçus, est une propriété spécifique au champ sensoriel visuel.

CONVERSION ÉIDÉTIQUE ET FORME SÉMIOTIQUE

La vision procure aux objets identifiés une forme qui se donne à appréhender comme indépendante de l’expérience du corps propre, c’est-à-dire comme une enveloppe spécifique : à la différence des autres types de champs sensoriels, il n’est plus seulement question de

l'enveloppe du corps propre et de ses divers avatars, ni même d'enveloppes appartenant à d'autres corps, et perçues comme des enveloppes du corps propre (comme dans l'olfaction) ; il est ici directement question de l'enveloppe spécifique des autres corps, perçue comme telle, c'est-à-dire, au sens strict, d'une *enveloppe débrayée et objectivée*.

Ce débrayage est, bien entendu, pour la syntaxe figurative, une phase essentielle de son autonomisation comme forme sémiotique.

Pour identifier la forme de l'autre corps, la vue apprécie la zone de contact entre la lumière (l'actant source de la vision) et les obstacles matériels qui occupent le champ (les actants de contrôle de la vision). Il s'agit toujours de l'exploration d'une zone de contact, mais cette zone de contact, tout comme l'enveloppe explorée, est totalement *débrayée*. En somme, ce n'est plus l'énergie d'un contact qui explore la surface d'un corps, mais celle-même de la lumière, qui est au "IL" ce que le regard est au "JE".

Grâce à la *conversion eidétique*, le contact visuel devient interprétable en termes de morphologie de l'objet. Par exemple, ce qui, pour le toucher, serait un *relief*, devient, pour la vision, une *texture*, et un *volume* devient un *modelé*, mais, inversement, la perception d'un modelé permettra de reconnaître le volume de l'objet, et celle d'une texture, le relief d'une surface. La conversion éidétique est donc inséparable du débrayage de corps "non-subjectifs" ("non-propres") ainsi que des forces d'exploration non-subjectives (la lumière, énergie du "IL").

Ce point est essentiel, car il situe exactement le lieu de dialogue entre les deux grandes "branches" de la base polysensorielle, le "mode sensoriel de production" et le "mode sensoriel de réception" : le *volume* est accessible au geste qui le parcourt et en explore les limites, alors que le *modelé* n'est accessible qu'à la vue ; le *relief* peut être parcouru et a pour effet d'infléchir le geste ou le mouvement, alors que la *texture* n'est plus qu'un effet visuel. Mais, pour qu'un dégradé de gris ou de couleurs, sur une plage peinte, soit interprété comme un modelé, il faut qu'il soit associé à une expérience de la fuite en profondeur de la surface d'un objet, voire du parcours de cette surface par un corps en mouvement (au moins imaginaire) qui, en explorant la surface, disparaît progressivement, en même temps que cette dernière. En outre, il nous faut supposer que cette expérience de l'éloignement et de la disparition, pour un corps explorateur, puisse être traduite, dans un autre registre et pour un corps dont la position reste fixe, et qui restitue la forme de l'objet au bout de son pinceau ou de sa brosse, par une différenciation de la trace. Ce que nous appelons la "peau du visible" est exactement ce lieu de dialogue entre l'expérience polysensorielle de l'objet, la production et la réception de l'image.

L'*eidōs*, en somme, résulte de la stabilisation d'un dialogue entre la sensori-motricité associée à la reconnaissance d'un corps et la vision d'une certaine portion de l'espace.

LA SYNTAXE FIGURATIVE

On a déjà suggéré ailleurs que la zone de contact entre la lumière et les obstacles matériels, où se dessinent des formes, peut être aussi une zone de conflits : la lumière traverse ou ne traverse pas l'obstacle (obstacles transparents, translucides ou opaques); elle est renvoyée immédiatement et entièrement (obstacles brillants, ou réfléchissants), ou incomplètement et avec retard (obstacles mats, ou absorbants). Les variétés du *conflit figuratif* et les *tensions modales* entre la lumière et la matière permettent alors de spécifier les *propriétés eidétiques* de l'enveloppe explorée. Selon que la lumière traverse la matière, y est retenue ou est renvoyée (directement ou indirectement), selon qu'elle suit la surface ou reste fixée en telle ou telle zone, les formes sont interprétées, selon le principe de la conversion eidétique, comme transparentes ou opaques, réfléchissantes, translucides ou absorbantes, lisses ou granuleuses, plates ou arrondies, etc. Sous-jacente à celle de la conversion eidétique, la question du statut actantiel et modal des formes visibles refait surface, puisqu'elles résultent d'équilibres et de déséquilibres entre forces en conflit.

En effet, ce dont le corps fait l'expérience, en explorant par exemple le volume d'un objet, c'est d'abord d'une différence de réaction et de résistance à l'exploration : l'espace où le corps se meut offre une moindre résistance que la structure matérielle enveloppée dans la surface qu'il explore ; littéralement, d'un point de vue phénoménologique, un même objet plongé dans l'air, dans l'eau ou dans la boue n'a pas le même "volume" sensible pour une même main qui l'explore, car la différence de résistance n'est pas la même. Le volume de l'objet est donc, en tant que phénomène, une forme procurée à une matière par une différence entre des forces de résistance et de contention, sous l'effet des forces d'exploration.

De la même manière, ce dont le regard fait l'expérience, en explorant le modelé d'une figure, c'est d'une différence de réaction à la lumière : la surface qu'elle enveloppe lui oppose une plus grande résistance que l'espace qu'elle traverse, et elle s'épuise aux limites de la zone de l'objet ; et, toujours pour les mêmes raisons, un objet ne peut pas avoir le même modelé selon qu'il est plongé dans l'air, dans l'eau, etc., car la résistance opposée au parcours de la lumière change avec le milieu matériel. Résultant d'un conflit entre une structure matérielle et une énergie lumineuse, la *forme d'un modelé* exprime donc elle aussi *un différentiel de résistance et de contention*.

Mais, en même temps, en identifiant ce modelé comme effet d'un différentiel de résistances, le regard retrouve le même schéma sensori-moteur que celui de l'expérience procurée par l'objet lui-même, tout comme le fait par ailleurs le geste de l'inscription. On a donc bien ici trois "branches" principales : (1) la sensori-motricité propre à l'expérience corporelle, (2) l'activité visuelle de lecture des inscriptions, (3) le *modus operandi de l'empreinte* (le geste ou

la technique d'inscription), entre lesquelles se produit ce que nous appelons l'*ajustement hypoiconique*. La rencontre entre l'activité de lecture visuelle et le geste de l'inscription est assurée par la stabilité d'une même expérience sensori-motrice, celle de l'exploration de l'objet.

LA REPRÉSENTATION FIGURATIVE DE LA SÉMIOSIS

La réflexion en cours sur la "peau du visible" et, plus généralement, sur les interactions entre matières, corps et énergies, ont pour objectif, très précisément, d'explorer les *présentations et représentations figuratives de la semiosis* dans les arts dits "visuels", ou, plus simplement et plus sûrement, dans les images. Il ne s'agit pas ici de spéculer encore une fois sur la semiosis iconique en général, mais d'en étudier une des propriétés qui en ferait une activité de langage à part entière, et susceptible d'augmenter le pouvoir descriptif et explicatif de l'analyse sémiotique, à savoir la capacité des images à se réfléchir elles-mêmes en tant qu'activité sémiotique.

La "peau du visible" est une de ces figures par lesquelles l'image inscrit dans son propre système sémiotique une représentation réfléchie et schématique de la manière dont elle se donne à saisir en tant que sémiotique-objet. Il y a donc, dans ces enveloppes, du *figuratif*, puisque le motif dit de l' "enveloppe" est, par définition, un produit de l'interaction entre matières et énergies, et une phase de la syntaxe figurative, et mais il y a aussi du *réflexif* et du *méta-sémiotique*.

LA VAGUE CHEZ SAUSSURE

Pour comprendre plus exactement le statut de ces figures, on pourrait invoquer, par analogie, la métaphore de la vague chez Saussure, dans le chapitre du *C.L.G.* consacré à la valeur linguistique. Il s'interroge sur le rôle de la langue à l'égard de la pensée, et voici comment apparaît la métaphore de la vague :

Il n'y a donc ni matérialisation des pensées, ni spiritualisation des sons, mais il s'agit de ce fait en quelque sorte mystérieux, que la 'pensée-son' implique des divisions et que la langue élabore ses unités en se constituant entre deux masses amorphes. Qu'on se représente l'air en contact avec une nappe d'eau : si la pression atmosphérique change, la surface de l'eau se décompose en une série de divisions, c'est-à-dire de vagues ; ce sont ces ondulations qui donneront une idée de l'union, et pour ainsi dire de l'accouplement de la pensée avec la matière phonique¹.

Pour comprendre la fonction sémiotique, Saussure ne cesse en effet de faire référence à des motifs figuratifs, reposant sur des corps soumis à des opérations et des forces (la feuille de

¹ Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payot, 1986, p. 156.

papier, le jeu d'échecs. Le cas de la vague, récemment remis à l'honneur et commenté par Sémir Badir², met bien en évidence à la fois la représentation de la fonction sémiotique, et le caractère corporel et physique de cette représentation.

Il s'agit en effet pour Saussure de montrer comment une forme, la vague, peut naître des interactions entre deux types de matières (l'air et l'eau) et deux types d'énergies (les pressions propres à l'une et à l'autre) : de l' "union" et de l' "accouplement" entre les deux substances figuratives – qui se composent l'une et l'autre de matière et d'énergie –, naît en effet *une figure iconique qui n'appartient à aucune des deux substances en propre*, mais qui leur est à chacune, en même temps et respectivement, *un don de forme* : comme le fait remarquer Sémir Badir, en effet, la vague est une forme aussi bien de l'air que de l'eau.

Si l'on poursuit en ce sens, on est donc amené à considérer la *forme* (la vague) comme le produit d'un différentiel de résistance entre une matière et son environnement, et qui résulte d'une *objectivation (par débrayage) de l'expérience de ce différentiel de résistance*³ :

Dans cette perspective, la figure de l'enveloppe (enveloppe de la masse d'eau et enveloppe de la masse d'air) est très précisément *l'icone débrayée d'une expérience sensible phénoménale*. Mais, tout en nous parlant du principe fondamental de la valeur (le paradoxe de la co-appartenance substantielle et de l'autonomie de la forme), cette figure nous parle plus généralement de la fonction sémiotique, du principe de la réunion d'un plan de l'expression et du contenu, et fait apparaître clairement la nécessité d'un tiers terme : *l'interface formelle*, une et indivisible, analysable soit comme "enveloppe de la masse d'eau", soit comme "enveloppe de la masse d'air"⁴.

La forme pourra ensuite être dissociée en deux versants, la forme de l'expression et la forme du contenu, mais cette dissociation purement abstraite, nécessaire au cours de l'analyse, ne contredira jamais le principe d'inséparabilité des deux plans.

Le motif de la "peau du visible" occupe donc dans mon discours – excusez du peu – la même place que celui de la vague dans le *C.L.G.*, ou celui du miroir ou de l'ombre dans les travaux de Fabbri : celui d'un modèle figuratif (partiel) de la sémosis iconique propre à l'image. A ceci près que : (1) dans le cas de l'image, la figure de l'enveloppe n'est ni une métaphore didactique ni quelque figure de rhétorique que ce soit, mais tout simplement le résultat du

² Sémir Badir, *Saussure : la langue et sa représentation*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp.33-35.

³ L'ensemble est d'ailleurs dynamique et en devenir, puisque les vagues se distinguent, se succèdent et se recouvrent à la fois les unes les autres.

⁴ L'autre métaphore, celle de la "feuille de papier" (op. cit., p. 156), ne fait que confirmer cette analyse, puisqu'elle a pour objectif elle aussi d'illustrer le paradoxe du dédoublement et de l'inséparabilité de la figure-corps qui sépare les deux plans du langage : cette inséparabilité ne peut être montrée que par la médiation d'une "figure-corps", dont les surfaces-enveloppes ne peuvent être dissociées de la matière.

débrayage de l'expérience proprioceptive de l'enveloppe du "Soi-peau", et que (2) cette figure est dans l'image, comme une partie des formants et constituants de l'énoncé, alors que la vague n'est pas dans la langue.

Tout comme chez Saussure, il s'agit d'un modèle théorique figuratif, mais, dans le cas des images, ce modèle est un *modèle interne*, qui émane directement de l'organisation de la sémiotique-objet elle-même, alors que, dans la réflexion de Saussure sur la langue, le modèle figuratif est externe, et n'apparaît qu'à titre didactique.

INCARNATION DE LA SEMIOSIS ET TYPOLOGIE DES ENVELOPPES

La métaphore théorique de Saussure ne laisse pas d'être troublante : au moment même où il constitue la langue comme un ensemble autonome scientifiquement analysable, au moins en deux plans distincts, il prend pour exemples une série de cas qui illustrent l'inséparabilité des deux plans, et, pour ce faire, il ne peut donner de ce problème d'autre représentation que corporelle : frontière entre deux domaines matériels et énergétiques dont elle assure la maintenance respective, *la figure de la forme est un corps*, une propriété physique émergente, que suscitent les interactions entre les matières et les énergies des deux domaines qu'elle sépare.

Jamais aucune des tentatives de définition logico-formelle (l'arbitraire, la présupposition réciproque, etc.) ne parviendra à épuiser les conditions de l'inséparabilité des deux plans du langage, parce que cette inséparabilité est intrinsèquement, et pas seulement métaphoriquement, corporelle : *entre les deux plans d'un langage, la fonction sémiotique prend forme, et cette forme est celle d'un corps*. Et c'est justement parce que la fonction sémiotique du visible se présente sous la forme d'une figure canonique (la "peau", l' "enveloppe") que cette figure canonique acquiert un statut réflexif et méta-sémiotique.

Il nous faut revenir ici sur la théorie du psychanalyste Didier Anzieu, la théorie du Moi-peau ; chez Anzieu, la théorie du Moi-peau présente déjà, à côté des considérations sur le fonctionnement du psychisme et des objectifs cliniques, presque toutes les caractéristiques d'une théorie sémiotique, car elle est articulée en figures, en rapports entre signifiants et signifiés, entre contenus et expressions.

Globalement, il s'agit donc de comprendre comment les contenus psychiques peuvent participer à une fonction sémiotique, dont la forme, encore une fois, est celle d'une enveloppe et d'une interface corporelle. Didier Anzieu propose un inventaire de neuf fonctions des enveloppes psychiques, à partir duquel nous pouvons reconstituer, d'un point de vue sémiotique, la déclinaison de quatre types figuratifs :

Types figuratifs	Fonctions	Actes	Effets
<i>MAINTENANCE ET CONTENANCE : LA FORME UNIFIANTE</i>	<i>Maintenance</i>	Supporter et soutenir l'unité du Moi	Cohésion, et résistance aux tensions dispersives
	<i>Contenance</i>	Clore et rassembler les parties du Moi	Dessin de la forme globale
<i>POUVOIR DISTINCTIF, FILTRE D'INTENSITÉ : LA FORME IDENTIFIANTE ET PROTECTRICE</i>	<i>Pare-excitation</i>	Contrôler l'intensité des stimulations	Protection du Moi par le Soi
	<i>Recharge et décharge d'énergie</i>	Contrôler les énergies intérieures	Régulation des expressions du Moi
	<i>Distinction entre le propre et le non-propre</i>	Partager en deux zones dissymétriques le domaine sensoriel	Frontière entre Moi, Soi et Autre
<i>FILTRE DE TRI AXIOLOGIQUE</i>	<i>Filtre érogène</i>	Trier les stimulations reçues extérieures selon leur polarité axiologique	L'enveloppe-réceptacle du plaisir et de la douleur
	<i>Filtre toxique ou nourricier</i>	Détruire ou régénérer la chair du Moi	Le Soi se retourne contre le Moi, ou l'entretient
<i>CONNEXION ET PARCOURS D'INSCRIPTION</i>	<i>Connecteur intersensoriel</i>	Connecter les stimulations de contact	Réseau figuratif polysensoriel
	<i>Surface d'inscription</i>	Garder la trace des événements extérieurs ou intérieurs	Signifiants formant l' <i>empreinte sémiotique</i>

Ces différentes "fonctions" peuvent être réduites aux propriétés élémentaires de l'enveloppe, à savoir :

Le contenant

- (1) une séparation entre deux domaines, un dehors et un dedans ,
- (2) une dissymétrie entre le dedans et le dehors,
- (3) une organisation des échanges entre le dehors et le dedans,

La surface d'inscription

- (4) une mémoire des interactions, sous forme de traces figuratives.

Les propriétés de l'enveloppe en tant que contenant

On distinguera :

- 1) La formation de l'enveloppe elle-même en tant qu'icone figurative :

connexité

- 2) Les rôles actantiels de l'enveloppe :

- son rôle à l'égard du Moi-chair qu'elle contient (maintenance, distinction, appartenance, cohésion entre parties, unification) :

compacité

- son rôle dans les relations entre l'intérieur et l'extérieur (régulation et polarisation des échanges, tri axiologique, protection et destruction) :

tri

Soit :

CONTENANT → *Connexité, Compacité & Tri*

Les propriétés de l'enveloppe en tant que surface d'inscription

Sur la base d'observations cliniques, D. Anzieu montre comment l'enveloppe adopte certaines configurations typiques, des déformations qui incarnent des états ou les mouvements intérieurs des "contenus". Ces déformations sont de deux sortes :

- 1- des déformations figuratives qui se réfèrent tous aux états de base de la matière, aux interactions entre matière et énergie, et donc au statut physique et corporel de la "forme-enveloppe" (elle est arrachée, déchirée, aplatie, etc. ; elle explose, se fronce, se tord, ondule, etc.). Ce type de déformations permet donc l'"inscription" en surface des modifications du Moi-chair ; tout comme les vagues en série dans la théorie de la valeur chez Saussure, ces inscriptions sont les "formes" figuratives de l'interaction entre le corps sentant et le monde sensible.
- 2- des déformations qui affectent les propriétés topologiques de base du "contenant" : ouvrir et fermer, se vider et se remplir, se dédoubler et se multiplier, inverser le dehors et le dedans, etc. ; dans ce cas les figures inscrites peut être directement déduites des propriétés du contenant, par l'intermédiaire d'opérations topologiques, comme il apparaît dans le tableau suivant.

Propriétés	Rôle	Opérations	Figures
<i>Connexité</i>	Formation & unification de l'enveloppe	Pluralisation & déformation de l'enveloppe	Déchirement, aplatissement, multiplication, froncement, torsion, etc.
<i>Compacité</i>	Cohésion et identification distinctive du contenu	Inversion du contenu et du contenant (dehors/dedans)	Retournement, remplissement et évidement,
<i>Filtre de tri</i>	Régulation des échanges entre propre et non-propre	Projection du propre sur le non-propre	Enveloppes et supports d'inscription non-subjectifs

Ou, en résumé, cette formule canonique :

SURFACE D'INSCRIPTION → {*Pluralisation, Inversion & Projection*}

Entre contenant et surface d'inscription : la fonction sémiotique et le débrayage

Puisqu'on observe entre la fonction "contenant" et la fonction "surface d'inscription" à la fois un isomorphisme et une allotopie, on est en droit de supposer (1) qu'il s'agit d'une représentation figurative de la *fonction sémiotique incarnée*, et (2) que l'on passe d'une fonction à l'autre par *débrayage*.

Pour ce qui concerne la fonction sémiotique, on fera simplement observer ici que selon ce *modèle de représentation figurative*, le monde des signifiés se plierait à une topologie d'englobement (contenant / contenu), et pas seulement à une stratification hiérarchisée, comme c'est le cas dans la tradition hjelmslevienne. La dynamique de ces significations serait assurée par un réseau de tensions et de modulations des tensions, entre des forces et une frontière qui leur est opposée et qui maintient la forme des contenus tout autant que des expressions⁵. La forme-enveloppe synthétise, en tant qu'*interface sémiotique*, deux rôles complémentaires : d'un côté, elle "contient" les contenus, et de l'autre, elle "inscrit" les expressions.

Pour ce qui concerne le débrayage, on pourrait passer par un exemple.

Le cas du vêtement (nous évoquerons tout à l'heure quelques marques de luxe...) est particulièrement révélateur : dans la perspective ici définie, il s'agit bien de la conversion d'une enveloppe fonctionnelle (ayant les mêmes propriétés que l'"enveloppe" corporelle) en surface d'inscription sémiotique ; et pour ce faire, le vêtement doit acquérir une plus ou moins grande autonomie par rapport au corps : il y a donc un *débrayage* qui convertit l'enveloppe purement fonctionnelle en objet sémiotique autonome. Mais cette autonomie n'est ici que partielle, alors qu'elle est entière dans la plupart des autres productions sémiotiques, au point que l'enveloppe corporelle peut être occultée ou oubliée dans le tableau, l'écran de cinéma ou la page de l'écrivain; le vêtement, en effet, doit garder quelques "points fixes", des repères corporels qui interdisent un débrayage complet : s'il s'évase en quelque endroit, il suit plus fidèlement telle autre partie du corps, et les mouvements qui lui donnent forme continuent à faire référence, avec plus ou moins d'indépendance, à l'un de ces quelques points fixes (cou, épaule, taille, etc.) qu'il se donne pour, justement, continuer à être un vêtement.

Or ces "*mouvements*" et *transformations*, qui caractérisent concrètement l'opération de *débrayage*, concernent très précisément les propriétés de base de l'enveloppe corporelle :

- 1) le vêtement se détache ou se rapproche du corps, assumant ou négligeant ainsi la propriété de *compacification* ;
- 2) il forme un tout unique et continu, ou il se morcelle en pièces plus ou moins

⁵ D. Anzieu affirme ailleurs que c'est alors l'existence même de l'enveloppe qui autorise la formation de "contenus" à partir de flux informés :

Le Moi-peau fournit une enveloppe contenant à la multiplicité éparse des données sensorielles, émotionnelles, kinesthésiques, qui peuvent ainsi devenir des contenus psychiques. (D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, op. cit., p. 72)

coordonnées ou disjointes, et en cela, il conforte ou compromet la propriété de *connexion*;

3) il ne montre qu'une seule face, qui masque le corps, ou bien il se retourne, par des revers ou des retours de doublure, et montre ainsi sa face intérieure : en cela, il joue avec la propriété de *séparation entre l'intérieur et l'extérieur*.

De même, le vêtement peut multiplier les épaisseurs, voire les excroissances et les parties adventices et finalement se donner à voir comme un autre corps, en dialogue avec le corps vêtu. Sans parler, bien entendu des "accessoires" qui, tout en prolongeant ou ornant les parties de corps et de vêtements, comme des prothèses, sont tout de même des figures-objets autonomes, de nouveaux corps, ayant leur propre enveloppe...

Les opérations qui affectent les trois propriétés de base de l'enveloppe sont donc des aspects d'un débrayage figuratif et incarné :

- | | |
|--|---|
| 1) <i>connexion</i> continue et unifiante | → <i>pluralisation</i> et déformation. |
| 2) <i>cohésion et l'identification distinctive</i> | → <i>inversion</i> du dehors et du dedans. |
| 3) <i>régulation et polarisation</i> des échanges | → échange de l'enveloppe elle-même, par <i>projection</i> de l'enveloppe sur d'autres entités que le Moi-chair. |

La fonction d'inscription de l'enveloppe corporelle permet donc de donner un contenu figuratif précis à l'opération de débrayage : *projection, pluralisation, inversion*.

Pour résumer :

<p>↗ <i>Contenant</i> → { Connexité, Compacité & Tri }</p> <p>Enveloppe</p> <p>↘ <i>Surface d'inscription</i> → { Pluralisation, Inversion & Projection }</p>
--

La syntaxe figurative du visible

Comme le débrayage figuratif est lui-même récursif, ces propriétés et ces opérations caractérisent toute configuration, susceptible d'être "enveloppée" par débrayage, et c'est ce qui se passe dans ce que nous appelons la "peau du visible", où ces propriétés et ces opérations concernent non plus la fonction sémiotique en général, mais la transformation des "choses" et des figures du monde naturel en entités sémiotiques.

Cette généralisation des "avatars projetés" de l'enveloppe du Soi ouvre de riches

perspectives pour la constitution d'une syntaxe figurative.

Les enveloppes corporelles sont donc susceptibles de devenir, par débrayage, des enveloppes locales, qui transforment chaque figure et chaque objet en mise en scène de la fonction sémiotique. Mais il ne faut jamais oublier que ces figures d'enveloppe – en tant que représentation de l'activité même de sémiotisation des choses-corps, pour en faire des actants du visible – sont toujours un compromis, un lieu de dialogue entre, d'une part, la modalité sémiotique (le support, le format, la syntaxe des inscriptions) et, d'autre part, la chose ou le phénomène dont on s'efforce de retrouver ou de reproduire l'expérience.

Et cela a pour conséquence, par exemple, qu'on ne peut pas créer une image à l'intérieur d'une autre image sans l'inscrire sur une "peau", sans donner corps à son support, y compris dans les images virtuelles, où on voit flotter et pivoter non des images en tant que telles, mais des représentations de "surfaces" et de "pellicules" colorées et dessinées, des lambeaux plus ou moins réguliers de peaux flottantes. L'image est, dans toute représentation de sa fonction sémiotique, indissociable de la "peau du visible"; et dans la représentation d'une image à l'intérieur d'une image, c'est une enveloppe de figure visible quelconque qui peut être convertie en surface d'inscription et de projection pour l'image citée.

L'unité d'énonciation du visible, engendrée par le débrayage énonciatif, est donc bien d'abord la "peau", la "surface d'inscription" et ses "empreintes" et non les traces et les colorèmes pris isolément.

La syntaxe du visible comporte donc, en partant de l'hypothèse figurative générale de la "peau du visible", plusieurs volets différents :

- (1) la transformation des choses-corps en actants et acteurs (cf. les propriétés de l'enveloppe-contenant) ;
- (2) la nature des opérations syntaxiques par lesquelles les enveloppes changent de type figuratif et de statut énonciatif (cf. les "opérations figuratives" du débrayage) ;
- (3) la stratification des plans d'énonciation et les degrés du débrayage / embrayage (puisque le débrayage figuratif est récursif),
- (4) une dimension rhétorique, qui figera en "figures" (par exemple la mise en abyme, la citation, l'ironie, etc.) le résultat des opérations et stratifications précédentes.

LE CAS DUCHAMP

La “peau du visible” prend l’aspect, chez Duchamp, d’une *empreinte*. Autrement dit, l’empreinte est la réalisation particulière, chez Duchamp, du modèle général de l’enveloppe : une matière et une surface d’inscription, qui fait en même temps office d’interface entre un intérieur et un extérieur.

Par comparaison avec les propriétés de l’enveloppe en général, l’empreinte obéit aux principes de *connexité*, (mais aussi à son débrayage par multiplication), de *compacité* (mais surtout à son inversion, puisque c’est le “dehors” de l’empreinte qui compte, l’objet qui vient s’y inscrire), ainsi que de *tri*. Chacune de ces propriétés est spécifiée : (1) la connexité garantit la continuité de la trace : mieux elle est assurée, plus facile est la lecture ; (2) la compacité garantit la contiguïté entre l’objet inscrit et la surface d’inscription, en même temps que la perennité de l’empreinte après la disparition de l’objet inscrit ; (3) le tri est cela même qui permet d’identifier l’origine de l’inscription : seul l’objet inscrit vérifie la trace qu’il a laissée.

Mais, outre la spécification des propriétés de l’enveloppe, il faut ajouter d’autres propriétés : (1) une disjonction spatio-temporelle, (2) un basculement des modes d’existence, et (3) une différence de statut entre l’objet inscrit et l’objet vérificateur.

Quand il s’agit d’un masque funéraire, par exemple, le moule conserve une forme dont la chair a disparu, mais que n’importe quelle autre matière peut venir remplacer ; quand il s’agit de l’empreinte relevée par l’enquêteur, la figure établit le lien entre une partie du corps de celui qui est passé sur les lieux, et qui est supposé avoir accompli un forfait, et une partie du corps d’un X à identifier, qui habite quelque part, qui a des habitudes, un métier, une famille, etc. Dans le premier cas, il s’agit du même visage, l’un étant de chair, l’autre virtuel ou d’une autre matière; dans le second cas, il s’agit du même pied ou de la même main, mais avec un changement de rôle figuratif.

Par ailleurs, la condition de contiguïté-compacité permet à l’empreinte de fonctionner comme témoignage, preuve, signature individuelle . Mais pour que l’empreinte puisse fonctionner en tant que telle, il faut que l’objet inscrit soit “potentialisé”, et que l’objet vérificateur soit “actualisé” : aussi longtemps que la main reste posée sur la surface où elle appose ses traces, il n’y a pas, à strictement parler, d’empreinte ; aussi longtemps que le visage moulé reste dans le moule, il n’y a pas de moulage, mais un simple masque de plâtre ou d’argile. Il faut que les deux “faces” soient l’une actuelle et l’autre potentielle pour que l’empreinte puisse fonctionner comme “signe”, et impliquer ainsi des processus interprétatifs et persuasifs, des

stratégies de réminiscence et de témoignage, etc ⁶.

QUELQUES REPRÉSENTATIONS DU CORPS FÉMININ CHEZ DUCHAMP ⁷

Les critiques et commentateurs de l'œuvre peinte de Duchamp ont tous identifié le rapport très particulier que l'artiste entretenait avec le corps féminin, et notamment sa conception très personnelle de l'érotisme.

Ces représentations se laissent pourtant disjoindre en deux ensembles :

- 1) d'un côté, les masses charnelles, allongées ou debout, inertes ou vives, et dont le chromatisme et les formes évoquent avec quelque ressemblance ceux des enveloppes corporelles (4, *Le buisson* ; 6, *Etant donné*, étude préliminaire de 1948 ; 1, *Etant donné* 1° *La chute d'eau*, 2° *Le gaz d'éclairage*) ;
- 2) de l'autre, les assemblages de volumes et de lignes, tous traités dans des variétés de brun, ocre et rouge (7, *Le Grand Verre* ; 2, *La Vierge* ; 3, *Le passage de la Vierge à la Mariée* ; 4, *La Mariée de 1912*).

Dans le premier cas, malgré leur caractère parfois tourmenté ou perturbant, les corps s'inscrivent dans la tradition du "nu" féminin en peinture. Dans le second cas, on pourrait se contenter

⁶ U. Eco (*op. cit.*, p. 379, fin de la note 2) répond à une discussion de Bacchini en ces termes : *Bacchini dit que l'empreinte est séparée temporellement de l'objet imprimeur, mais non spatialement, car elle est "contiguë" à l'objet imprimeur, auquel elle correspond point par point. Il me semble que l'on confond ici la coprésence temporelle, la contiguïté spatiale et le rapport de congruence (un rapport purement formel, qui subsiste également dans le cas du masque mortuaire d'une personne disparue depuis longtemps). On peut donner raison à Eco, en ce sens que la contiguïté spatiale ou la coprésence temporelle éphémères entre le corps et l'empreinte laisse place, dans la durée, à une congruence purement morphologique ; le passage de l'une à l'autre repose toujours sur le débrayage de la forme congruente par rapport au corps qui l'a produite, et ce débrayage est à la fois ou indifféremment spatial et/ou temporel.*

⁷ Nous utiliserons ici une partie du précieux corpus constitué par Herman Parret, avec les numéros suivants, par ordre d'apparition :

- 1) *Etant donné*, 1° *La chute d'eau*, 2° *Le gaz d'éclairage*
- 2) *La vierge*
- 3) *Le passage de la Vierge à la Mariée*
- 4) *La Mariée de 1912*
- 5) *Le buisson*
- 6) *Etant donné*, étude préliminaire
- 7) *Le Grand Verre*
- 8) *Valve d'Auvard*
- 9) *Prière de toucher*
- 10) *Feuille de vigne femelle*
- 11) *Coin de chasteté*
- 12) *Objet Dard*
- 13) *Dessin de la Mariée*
- 14) *Portrait de M. Dumouchel*
- 15) *Autoportrait*

d'invoquer l'esthétique cubiste. Mais, la plupart de corps-machines, au centre, une figure récurrente qui devrait en assurer la reconnaissance, ou, du moins, fournir un élément de permanence et de cohérence minimales à la représentation du corps : il s'agit d'un volume composé en son centre de deux cônes accolés, formant à eux deux un renflement terminé par deux sommets, et de deux tubes qui prolongent, respectivement vers le haut et vers le bas, les sommets des deux cônes ; le tube supérieur, plus long que l'inférieur, est lui-même prolongé par deux tiges parallèles au bout desquelles se tient une forme "en éventail" ou, du moins, en demi-cercle. Ce motif, repris trois fois dans le corpus (3, 4, 7) se présente, comme bien d'autres dans la même série, comme un contenant opaque dont on ne connaîtrait jamais le contenu.

Pourtant, ce n'est pas ainsi qu'il convient de voir de telles formes : si on veut bien imaginer qu'au lieu de contenants, il s'agit de contenus, dont le contenant aurait disparu, on comprend immédiatement que, si ces formes cubistes schématisent quelque chose, c'est bien le système des organes internes, les viscères, et non le corps visible lui-même. Arrêtons-nous un instant sur cette hypothèse.

Pour voir les organes internes, il faut enlever le "corps" lui-même (sa chair, son squelette); les viscères sont, avec le corps visible, dans le même rapport que l'empreinte et l'objet : quand l'un est actuel, l'autre est potentiel ; la forme extérieure des viscères est l'empreinte (plus ou moins exacte) de la forme intérieure du corps, forme qui n'est accessible que si ce dernier est absent. Mais cela n'empêche pas que cette forme-empreinte puisse elle-même être le contenant des fluides essentiels de la vie et de la mort.

Le motif "aux deux cônes et aux deux tubes" est parfaitement adapté à cet usage : forme stable, y compris d'un tableau à l'autre, ouvert au deux bouts, il "communique" en deux dimensions : d'un côté, en tant que forme de l'enveloppe intérieure du corps absent, il en est néanmoins l'indice permanent ; de l'autre, en tant que volume prolongé par deux tubes, il est un lieu de passage et de conversion des "fluides essentiels".

Il est vrai que Marcel Duchamp est fasciné par les machines , et qu'elles lui fournissent une grande partie des motifs ici invoqués ; mais l'important, en l'occurrence, ne tient pas tant aux motifs qu'à leur syntaxe : que le corps de la femme soit ainsi "machinisé" est certes surprenant, mais la signification de cette machinisation réside dans la figure de l' "empreinte" : indissociablement lié au corps-chair extérieur, il existe un autre corps, celui de la vie et de la mort, celui du sexe et des fluides essentiels. Et ces deux corps, parfaitement contigus l'un à l'autre, sans hiatus, ont une limite commune, la "forme-empreinte" qui sera considérée, selon qu'on adopte le point de vue de l'un ou de l'autre corps, comme le moule des viscères, ou comme l'enveloppe de la cavité intérieure du corps : du point de vue du "corps essentiel" – la "machine" de vie et de mort – le corps-chair n'est que la matière d'un moule, qui protège et cache les organes vitaux ; du point de vue du "corps-chair", les viscères ne sont que le remplissage de l'enveloppe

intérieure.

Qu'elle soit considérée comme la limite d'un contenant, celui des organes vitaux, ou comme la limite intérieure du corps-chair, la "figure" de la forme-empreinte est toujours une "enveloppe", qui, du fait de son double rôle, assure la co-présence (en mode virtuel / actuel) des deux faces du corps.

QUELQUES FIGURES-OBJETS DÉRIVÉS DE L'EMPREINTE

(11, *Coin de chasteté*) affiche directement le rapport intime moule / moulage, grâce à l'emboîtement strict de deux formes de couleur différentes, sans qu'on puisse identifier la nature des parties en présence, que le titre, *Coin de chasteté*, suggère par ailleurs. La plus curieuse de toutes, dans sa simplicité apparente, est sans doute (12) *L'Objet Dard* : il semblerait, et le titre encourage à une telle interprétation, que ce soit une représentation phallique ; mais elle serait, en tant telle, bien peu conventionnelle (fortement coudée), et sans grande précision descriptive. On pourrait tout aussi bien faire l'hypothèse que cet *Objet Dard* figurerait le moulage du vagin, et non son correspondant masculin, le pénis.

La figure sémiotique de l'empreinte acquiert alors une toute autre dimension : chaque partie du corps semble pouvoir recevoir le même traitement que le corps tout entier, c'est-à-dire une division en deux faces indissociables et complémentaires, avec une pellicule frontière qui fait office d'empreinte ou de moulage.

Quant au rapport contenant / contenant, il exprime ici la différence sexuelle, qui investit de son propre contenu sémantique les propriétés formelles de l'empreinte : contiguïté en continuité, basculement des modes d'existence, changement de statut de l'objet ; le féminin et le masculin ne sont que des domaines contigus, supposés se retrouver en contact intime selon le principe de la "vérification des empreintes" : deux faces et deux rôles différents et successifs, mais dont le lien nécessaire (et la fonction sémiotique) est exprimé par la stabilité de leur empreinte commune (enveloppe interne pour la partie féminine, enveloppe externe pour la partie masculine)⁸.

Le "masculin" n'apparaît, dans cette affaire, que comme l'éventuelle réalisation, occasionnelle, de la forme intérieure du "féminin" : la preuve en est que cette forme existe en

⁸ Herman Parret (*op. cit.*) interprète le motif du "gaz d'éclairage" comme une représentation des fluides masculins, susceptibles de combler, comme les autres fluides qui les occupent, les organes internes féminins. Mais, dans ce cas, les propriétés d'expansion du gaz en font un bien meilleur candidat au rôle de "moulage interne" que toute autre partie du corps masculin, puisqu'il est susceptible d'adopter strictement la forme de l'"enveloppe" intérieure

l'absence de toute expression masculine, et même qu'on peut en donner des représentations autonomes. La figure de l'*empreinte*, dans la version sémiotique que nous en avons donnée, est claire à cet égard : l'objet vérificateur n'a que le second rôle, rôle accessoire de confirmation, et que l'on confronte à l'empreinte, dans un processus interprétatif / persuasif, alors que l'objet inscrit a le premier rôle, celui qui fait tout le drame et l'énigme de l'histoire, celui du protagoniste principal (le criminel, le vivant, etc.). Le masculin, en somme, ne serait que l'instrument qui permettrait de faire "fonctionner" l'empreinte du féminin. En termes peirciens, le masculin ne serait qu'un des *interprétants* possibles du signe féminin, et de son *representamen*, la forme-empreinte.

MOULAGES ET EMPREINTES DE L'ENVELOPPE EXTÉRIEURE

Les représentations plus "classiques" des corps présentent toutes une caractéristique qui retient l'attention : une sorte de halo entoure le corps, et semble l'isoler du fond. Il s'agit plus précisément de (13, *Dessin de la Mariée* ; 14, *Portrait de M. Dumouchel* ; et 5, *Le buisson*). Que ce soit une zone blanche comme dans (13), *Dessin de la Mariée*, un halo rouge sur fond brun dans (14), *Portrait de M. Dumouchel*, ou un large halo-cocon bleu comme dans (5), *Le buisson*, cette zone qui entoure le corps a pour premier effet d'empêcher le fond du tableau d'apparaître comme un fond pour la figure du corps : au contraire, tout se passe comme si la figure qui se détache sur le fond était le halo lui-même, comme une sorte d'objet-moule ou cocon qui contiendrait le corps. De fait, la figure du corps n'a d'autre fond que cette épaisse enveloppe de matière chromatique, sur laquelle elle se détache sans aucune profondeur, et qui elle-même se détache comme une figure en relief sur le fond général du tableau.

Dans (14) *Portrait de M. Dumouchel*, la main du personnage nous fournit en quelque sorte la "clé" de ce dispositif : le halo qui entoure la main gauche se donne alors très clairement à voir comme un moule sur lequel la main apposée dessine en creux des zones sombres, entourées de zones plus claires. Les règles d'interprétation conventionnelles de la représentation des corps nous invitent à les considérer comme des représentations tri-dimensionnelles en relief : les modelés avancent vers le regard, les creux reculent, etc. Mais la forme de la main peut sans difficulté se lire aussi, à cause du dispositif en "halo", comme une trace laissée en creux dans la matière d'un moule, ou au moins comme une main en relief dont la pression commence à l'imprimer en creux dans la matière du fond.

Le corps féminin, dans le dessin (13) *Dessin de la Mariée*, n'est qu'un contour, enveloppé de blanc, et tout aussi blanc à l'intérieur : une trace, une inscription dans la matière d'une surface évidée et décolorée. Les deux femmes dans le paysage en (5) *Le buisson*, chair pleine et robuste,

résistent mieux à cette lecture inversée ; pourtant, elles aussi, globalement, imposent une sorte d'affaissement enveloppant à cette zone qui les entoure : même s'il est plus difficile de voir les modelés de leurs corps comme des creux imprimés dans la zone bleue, on ne peut pas ignorer le léger enfoncement des deux figures à l'intérieur du "halo", qui forme comme une sorte de "coque" pour mieux les accueillir.

Globalement, le rapport moule / moulage, matière / empreinte, se substitue donc au rapport figure / fond, qui est le rapport sur lequel se fonde la reconnaissance iconique des figures (par l'effet de la pression gestaltique). En bref, on voit peu à peu la figure sémiotique de l'empreinte, dans la peinture de Duchamp, et tout particulièrement dans la représentation du corps, s'imposer comme un "modèle interne" non iconique. Les corps humains sont encore des "icônes", mais il n'entretiennent plus avec leur environnement le rapport d'une figure avec son fond : en s'enfonçant peu à peu dans ce fond, la figure en fait surgir la composition matérielle, y suscite la forme d'une empreinte, et prépare ainsi la désiconisation radicale qui suivra.

Reste deux autres représentations de nus féminins que n'entourent aucun halo, et qui pourraient donc se présenter comme des figures sur un fond (6, *Etant donné, étude préliminaire*; et 1, *Etant donné 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage*). La comparaison entre les deux, l'une étant une étude préliminaire à l'autre, est particulièrement instructive.

La première ne peut être vue qu'à travers un trou percé dans une paroi, installant ainsi une profondeur par évidence, sur le modèle de la composition interne de l'œil : un orifice (cf. la pupille), à partir duquel se forme, sur l'enveloppe intérieure (cf. la rétine), une projection. Cette projection se fait sur un fond, qui, de fait, a perdu une des propriétés d'un fond, à savoir son autonomie à l'égard de la figure : des feuilles d'une matière brune sont placées autour du corps, ou même sur les membres, et servent donc autant à masquer et amputer le corps qu'à lui servir de fond ; au lieu d'aider la figure à se détacher sur ce pseudo-fond, le dispositif ne sert qu'à la rendre anonyme, et à l'enfoncer dans la matière de ce fond avec lequel elle s'entremêle . En outre, le corps est entouré d'une ligne noire, qui empêche qu'on puisse le voir comme un relief se détachant sur le fond de la surface brune, et qui invite au contraire à le voir s'enfonçant dans cette matière. Dans (6), *Etant donné, étude préliminaire*, la profondeur se creuse dans l'enveloppe, la projection recule dans la matière même de cette dernière, et commence à y dessiner son empreinte.

La seconde se présente comme une déchirure dans une toile noire, derrière laquelle on découvre un corps de femme étendu dans un paysage : la vision est incomplète, les parties visibles sont tout juste reconnaissables. On assiste ici à la même perversion du dispositif de la profondeur: de trou en déchirure, et de déchirure en fente, l'œil du spectateur est censé reconnaître, au premier plan de cette masse rose étalée dans l'herbe, et dans une forme qui ne semble à première vue qu'une autre vague déchirure, la forme approximative d'un sexe féminin

qui lui indique, par contiguïté, que le corps en question est un corps féminin. Il y a ici, certes, une profondeur, mais c'est déjà celle du creusement, de la fissure ou de la déchirure, et non celle du relief et du modelé.

Dans un cas comme dans l'autre, la figure principale est celle de *l'enveloppe*, qu'elle soit saisie de l'extérieur, comme une forme vide, ou, de l'intérieur, comme une surface de projection des corps en vue d'y former une empreinte. En somme, Duchamp invente ici le dispositif de l'empreinte et du moule, qui lui permet de représenter le corps "en creux", puis comme une pure enveloppe intérieure.

Mais ces quelques observations sur les enveloppes "extérieures" invitent à un commentaire plus général : la figure de l'empreinte-enveloppe est très exactement le mode sous lequel Duchamp entend non pas représenter (car il le "représente" en partie de manière iconique et figurative), mais *signifier* le corps humain, comme un jeu d'enveloppes et d'empreintes en abîme: moulages de l'intérieur, enveloppes viscérales qui semblent des moulages de l'intérieur du corps, corps eux-mêmes, enfin, qui semblent soit des enveloppes vides soit des empreintes dans des moules.

Signifier le corps humain comme un jeu d'inscriptions et d'empreintes, c'est conférer à sa représentation une toute dimension que celle d'une icône : la peinture de Duchamp serait "indicielle". Mais il faut entendre ici "indice" non pas seulement au sens de la simple métonymie narrative, qui fait que tout événement peut être signalé par la manifestation de ses conséquences, mais au sens de l'inscription durable dans une matière : Duchamp s'efforce de saisir et de conserver dans la matière de la peinture la trace et l'inscription reconnaissable d'un contact éphémère, d'un passage fugace, et d'un retour toujours différé ; il cherche à imprimer une absence, qui se donne à voir comme une présence inverse, celle de la forme abandonnée dans l'empreinte.

Il ne s'agit plus alors de *représenter* mais d'*inscrire*, d'imprimer ce qui ne peut directement être saisi. On voit bien que, du même coup, le processus sémiotique est inscrit dans une perspective phénoménologique : celle de la présence et des modalités de la présence. Dès lors, la relation entre la figure construite et la figure du monde naturel n'est plus une relation "référentielle", car la référence implique toujours, plus ou moins, une équivalence et un principe hypoiconique, mais une relation de *contiguïté potentielle*.

L'empreinte-enveloppe, est très précisément, chez Duchamp, *le modèle interne* qui problématise, dans sa propre vision des choses, *la semiosis figurative et plastique*.

LE CAS VUITTON

Le phénomène que je voudrais analyser maintenant est plutôt surprenant : dans un corpus d’annonces-presse pour des marques de luxe, et constitué en vue d’une analyse beaucoup plus étendue et non finalisée (l’étude des propriétés sémiotiques du luxe en général), une constante est apparue, qui couvre environ 70% des publicités du domaine.

Le dédoublement et la mise en abîme des figures féminines

Cette constante est le dédoublement des figures féminines, mais un dédoublement qui s’accompagne systématiquement d’un changement d’univers de référence, d’un changement de plan et de point de vue, d’un changement de rôle ou d’univers d’assomption. Le dédoublement peut affecter :

- * la distance et le format de la prise de vue (Fendi, Hermès : plan d’ensemble vs gros plan ou plan américain) ;
- * le rapport entre le tout et une de ses parties (Calvin Klein, Givenchy) ;
- * l’orientation du corps féminin tout entier (Versace) ;
- * les situations, les rôles et les types d’interactions sociales (Prada) ;
- * le mode énonciatif et le plan d’inscription (Vuitton).

La configuration est constante et elle repose sur deux propriétés qui semblent caractéristiques des figures du luxe : la *reproductibilité interne*, et la *déhiscence énonciative* ; une sorte de capacité d’auto-citation, d’auto-déformation et de prise de distance intérieure, en somme. Le “corps du luxe” appartient toujours à au moins deux univers sémiotiques distincts, entre lesquels le passage ne peut se faire que par une conversion axiologique, thématique, actantielle et/ou énonciative. De fait, quelle que soit la nature et l’importance des transformations, d’un univers à l’autre, elles s’accompagnent toujours d’un changement de “plan d’énonciation”, et, par conséquent, du degré et du type d’assomption énonciative.

On pourrait dire ici qu’un *modèle figuratif interne* prend forme, un modèle sémiotique qui spécifie la *fonction sémiotique* propre à l’univers du luxe et qui en contraint l’énonciation : on ne pourrait en somme réunir le plan de l’expression (les figures observables du luxe) et le plan du contenu (les sémantismes associés, qu’ils soient socio-économiques ou symbolico-mythiques) que sous cette condition de *reproductibilité soumise à la déhiscence énonciative*.

Et c’est là qu’intervient la campagne Vuitton, qui assume ce modèle sous-jacent et en fait

un principe de déclinaison, une véritable méta-sémiotique affichée comme telle. Elle cumule en effet toutes les dimensions du clivage entre deux univers sémiotiques observés dans le corpus:

- * différence de taille du corps et de distance de prise de vue : femmes-acteurs / femmes monuments urbains ;
- * différence de situation thématique et de rôle : voyageuse dans l'espace public / effeuilleuse dans un espace intime ;
- * différence de relation entre la partie – l'accessoire – et le tout – le corps – : l'accessoire extérieur au corps / l'accessoire comme quasi-partie du corps ;
- * différence d'orientation et de position du corps féminin.

auxquelles elle ajoute (1) la stricte équivalence des figures (c'est toujours le même mannequin, représenté en entier, sous deux modes différents), (2) la motivation rhétorique et énonciative du dédoublement (mise en abîme : scène de rue vs affiche urbaine insérée dans la scène de rue).

La syntaxe figurative des enveloppes

Si on observe plus attentivement toute la série, on s'aperçoit que les deux représentations de l'image féminine sont dans toute la campagne publicitaire soumises aux mêmes variables :

Deux traitements différents des enveloppes-prothèses

- * *habillée / nue* : le vêtement focalise sur la démultiplication des enveloppes, et donc sur le rapport enveloppe propre / enveloppe prothèse ; la nudité focalise en revanche sur le rapport enveloppe / chair.
- * *prothèse fonctionnelle du voyage / accessoire ludique de la nudité* : le bagage associé à la scène urbaine et au voyage reste thématisé de manière conventionnelle ; le bagage associé à la nudité joue avec le caché et le montré, et devient une sorte de substitut du vêtement dans une scène évoquant par "mention" la mise en scène d'un "effeuillage" (il reste toujours les chaussures, et un semblant de vêtement).

Deux tensions inverses organisent les images

- * *mouvement libre dans un cadre trop vaste / immobilité forcée dans un cadre insuffisant*: le corps féminin est perdu dans un plan d'ensemble trop grand pour lui (excès), ou contraint à une position de repli dans un plan rapproché trop petit (insuffisance) : l'enveloppe est trop large ou trop étroite...
- * *regard débrayé dans l'énoncé / regard embrayé vers l'observateur* : perdue dans la scène urbaine, la femme y plonge son regard pour s'orienter ; encadrée dans l'affiche

urbaine, la femme dénudée fixe son regard vers l'observateur (la pression qui s'exerce sur le corps a un échappement : le regard).

La relation entre les deux images de la femme

* *acteur de l'espace de représentation / figure-image sur la surface représentée* : la voyageuse attend, marche, mais elle est toujours saisie en une des phases d'un procès de déplacement urbain ; l'effeuilleuse est une image projetée sur un écran, sans autre rôle figuratif que celui de l'exposition de son corps.

Eu égard à la voyageuse, la femme-affiche n'est qu'une image publicitaire, une enveloppe projetée. Inversement, eu égard à la femme-affiche, la voyageuse n'existe pas, ou du moins n'est qu'un des éléments de la situation matérielle qui lui sert de support.

La "peau" du visible est donc ici soumise à une série de transformations :

1- Tout d'abord, avec *le vêtu et le dénudé*, l'alternance entre le rapport enveloppe propre / enveloppe secondaire et le rapport enveloppe / chair, où l'accessoire (le sac Vuitton) passe du statut de "prothèse pragmatique", extérieure à l'enveloppe, pour la femme vêtue, à celui de "prothèse cognitive", partie de l'enveloppe qui masque partiellement la femme dénudée : on assiste ici, très exactement, à *la confrontation entre l'enveloppe propre et l'enveloppe projetée*.

2- Ensuite, pour ce qui concerne *l'acteur et sa représentation tridimensionnelle*, on va et vient entre un corps vêtu plus ou moins noyé dans un espace en profondeur, et un nu modelé projeté sur une surface plate ; on est exactement situé ici en ce lieu de dialogue entre l'expérience corporelle et sa traduction visuelle, entre *l'expérience d'une exploration de l'espace et sa projection sur une surface* ; chacune, à l'évidence, donne lieu à une représentation visuelle différente du corps (*figure-deixis*, qui sert de repère au déplacement vs *figure-modelé*, qui traduit par une inscription superficielle les volumes d'un corps).

3-En outre, cela s'accompagne d'une *transformation des surfaces urbaines* : le mur d'un immeuble, la paroi d'un abri urbain deviennent les supports d'une affiche et d'une image projetée ; on assiste à cet égard au débrayage *d'une enveloppe-contenant de chose en enveloppe-surface d'inscription pour une image* : femmes murales, femmes affiches, femmes monumentales, la représentation seconde fait de ces femmes un élément du décor urbain, un trompe-l'œil sur la "peau" de la ville.

4- Enfin, *l'emboîtement de l'accessoire et du corps dénudé* permet de transformer une

partie de l'enveloppe de ce corps en *surface d'inscription* au second degré pour les motifs décoratifs canoniques de la marque (récursivité du débrayage et enchâssement des champs).

D'autres opérations sont mises en œuvre, qui affectent la forme de l'enveloppe elle-même, prises dans les tensions évoquées ci-dessus : les enveloppes sont étirées et distendues ou contractées et ponctualisées ; elles sont immobilisées ou mobilisées ; elles sont stables ou déformées, etc. L'essentiel des transformations porte en somme sur les propriétés suivantes :

- | | | |
|--------------------------|---|---------------------------------|
| 1- enveloppe-contenant | ➔ | enveloppe-surface d'inscription |
| 2- compacité | ➔ | diffusion |
| 3- forme canonique | ➔ | déformation signifiante |
| 4- dehors | ➔ | dedans |
| & contenant | ➔ | contenu |
| 5- enveloppe enchâssante | ➔ | enveloppe enchâssée |

Elles correspondent précisément aux propriétés et aux opérations évoquées ci-dessus. La transformation de la voyageuse en effeuilleuse met donc en scène, au détail près, *le débrayage de l'enveloppe d'un corps propre en figure autonome* :

- 1) la *multiplication* potentielle impliquée par la mise en abîme et l'enchâssement,
- 2) la *projection* sur une surface quelconque d'objet,
- 3) l'*inversion* du rapport contenu / contenant.

Le *modelé* apparaît comme la phase ultime du *débrayage figuratif*, accompagné et soutenu par un débrayage énonciatif et générique (l'annonce-presse cite et représente une affiche urbaine).

Mais au terme de ce débrayage, apparaît pourtant un *embrayage énonciatif* : c'est en effet à ce moment là du débrayage que les corps-enveloppes projetés et représentés sont les plus proches de l'expérience immédiate du corps-propre, et c'est aussi à ce moment-là que les femmes représentées retrouvent un regard de communication interpersonnelle avec l'observateur.

Le "faisceau" polysensoriel prend ici la forme d'une boucle rétroactive composant plusieurs relations :

- * entre le corps propre de l'observateur et le corps projeté sur une affiche urbaine, qui conserve un certain nombre de propriétés qui en font le corps d'un *alter ego* (enveloppe et chair, regard interpersonnel), mais avec les modifications qui en font néanmoins un corps autre (corps de mannequin stéréotypé et dévêtu, modelé visible, etc.) ;
- * entre le corps projeté sur l'affiche, et le corps d'un acteur englobé dans une scène urbaine, faisant l'expérience de l'espace urbain ;

* entre le corps propre de l'observateur et le corps de l'acteur en mouvement dans l'espace urbain, par l'intermédiaire de l'expérience sensori-motrice du déplacement. Cette dernière relation laisse des traces dans l'image : quand par exemple le mouvement des acteurs et la sensori-motricité de l'observateur sont désynchronisés, quand l'ajustement hypoiconique ne se fait plus, le mouvement laisse dans l'image la trace d'un sillage lumineux, signalant un déplacement trop rapide.

Cette double lecture des femmes monumentales et des affiches urbaines a sans doute quelque chose à voir avec le fonctionnement sémiotique du fantasme ou du rêve : projection imaginaire à partir de l'expérience du corps propre, mais dans un espace figuratif déjà débrayé, avec retour à l'instance énonçante par embrayage énonciatif. La "peau du visible" serait ici, en somme, l'enveloppe d'un fantasme.

POUR FINIR

La démonstration d'une capacité "méta-sémiotique" du visuel est une tâche essentielle pour le sémioticien qui s'intéresse à l'image.

C'est en effet le seul critère actuellement mis en avant pour caractériser les "langages" : ayant renoncé à une définition par la double articulation fonctionnelle des unités, la sémiotique des "ensembles signifiants" ne peut s'appuyer, pour justifier l'appellation "sémiotique-objet", pour les images et l'ensemble des productions visuelles, que sur la capacité de ces "sémiotiques-objets" à dégager une dimension sémiotique et surtout à la manifester au sein même de la sémiotique-objet. Un "langage" ne peut être un "langage", paradoxalement, que s'il comprend réflexivement son propre méta-langage. Pour le verbal, la chose est prouvée depuis longtemps, et massivement étudiée. Pour le visuel, la démonstration est en cours.

C'est ce que nous faisons chaque fois que, pour tel ou tel motif, nous pouvons caractériser, indépendamment des écoles, des esthétiques, des styles et des époques, une dimension "réflexive" et une mise en scène de la sémiose (parfois même, plus spécifiquement, une mise en scène de l' "énonciation picturale").