

SÉMINAIRE INTERSÉMIOTIQUE

EHESS-CNRS-IUF

SYNTHÈSE 1998-99

Syntaxe figurative, sémiotique du corps et iconicité

Introduction

Récemment, U. Eco a relancé la discussion sur l'iconicité, dans "Réflexions à propos du débat sur l'iconisme" (*VISIO*, vol. 3, n°1, 1998, pp. 9-31). Il propose de repartir du thème plus général de l'*hypoiconicité*, considéré comme sémiotiquement quasi-universel, puisqu'il trouverait son fondement dans la nature iconique de la perception en général. Pour ce faire, dissociant la question de la similarité de celle de la ressemblance, il explore les conditions d' "un rapport hypoiconique entre représentation et représenté" (p. 12). Ce rapport est dit *homomorphe*, parce qu'il repose sur le maintien, dans la représentation, de quelques propriétés structurelles sélectionnées dans le représenté. Le rapport hypoiconique résulte donc d'une sélection et d'une projection de traits catégoriels, procédure qu'Eco assimile *grosso modo* à celle qui préside à la formation des *systèmes semi-symboliques*, qui reposent sur la "corrélation entre deux catégories majeures de deux plans différents" (p. 13).

L'hypoiconicité serait donc un phénomène qui relèverait de la syntaxe discursive, et non de la typologie des signes et des fonctions sémiotiques. Eco insiste même sur le fait que la prémisse de toute la procédure (*basée sur l'iconisme naturel de la perception*) est une différence graduelle : différence entre deux degrés, saisie au sein du représenté, dont le repérage fonde la première catégorie, et qui sera projetée sur la représentation, sous la forme d'une différence appartenant à une autre catégorie. L'hypoiconicité apparaît alors comme une procédure qui convertit la sensation différentielle en similarité signifiante.

A cours de la discussion qui s'en suit, Eco précise encore la nature de cette "projection" entre domaines et entre plans du langage : il s'agit selon lui de *stimuli substituts* ; par exemple, un tracé de contour est, pour l'observateur de l'image, un *stimulus substitut* du bord de la "chose" telle qu'il serait perçu dans le monde naturel. Mais il reconnaît lui-même que "la mécanique de ces stimuli substituts est obscure", car on ne comprend pas très bien en quoi consiste, justement,

la *substitution*. Il s'en tire avec brio grâce au concept de *prothèse*, qui lui assure un prolongement heuristique (cf. la théorie des miroirs), sans pour autant régler la question des "substituts".

Ce long détour par la question de l'hypoiconicité devrait nous convaincre de deux choses:

- La question de l'iconicité en général ne peut pas être balayée cavalièrement et rabattue sur celles du contrat d'iconicité, de la croyance ou de la convention : l'enracinement perceptif et sensitif est indéniable, l'iconicité n'est pas seulement le résultat d'un calcul secondaire ou d'une adhésion primaire, elle est déjà un mode de présence au corps sensible.

- Le passage par l'hypoiconicité est sans doute une bonne solution, mais la solution des stimuli substitués, qui, certes, rend des gages à l'illusion référentielle, à toutes les apparences d'une dérobaie, eu égard à la difficulté de mettre en place une *syntaxe figurative* : car l'établissement d'un rapport hypoiconique se produit dans le discours, sous le contrôle d'une énonciation.

Cette dernière clause change par ailleurs les données du problème, puisque, dans la perspective de l'énonciation concrète, la corrélation sensorielle est un présupposé, la polysensorialité est la base à partir de laquelle émergent les figures. La question n'est donc plus celle de la projection de différences sensibles sur d'autres différences, mais celle du tri entre les corrélations polysensorielles, et de la stabilisation des figures.

Le parcours que nous allons faire de l'ensemble des contributions au séminaire de 1998-99 tentera de répondre à cette question générale : *comment se met en place l'effet iconique à partir de la sensation, et dans le cours même de la syntaxe figurative ?*

Les réponses s'ordonneront en trois phases :

- 1) le minimum épistémologique et la stabilisation figurative : comment *faire figure* avec des formants polysensoriels?
- 2) le mouvement, la sensori-motricité et l'intentionnalité
- 3) l'interaction matière / énergie et l'iconisation

1. Le minimum épistémologique

1.1. DU PHYSIOLOGIQUE AU SÉMIOTIQUE

Ce thème, plus particulièrement développé par J.-Fr. Bordron, définit le minimum épistémologique. Il faut saisir l'arrêt sur la sensation, la pause qui suspend la réaction réflexe au seul stimulus sensoriel. Cet arrêt est, selon Bordron, celui qui permet une élaboration esthétique de la sensation. Cet argument fait écho à la notion greimassienne d'esthésie, ce "point de fusion et d'arrêt" à partir duquel le sémiotique émerge.

Il y a pause, car quelque chose se maintient dans l'intensité et dans l'étendue spatio-temporelle. En somme la "pause" et le suspens esthétique est un *effet de présence* qui se substitue à la réaction réflexe. Elle aurait à voir avec le *débrayage* : suspendre l'inférence, arrêter la mécanique instinctive qui conduit du stimulus au réflexe, c'est bien opérer ce débrayage minimal qui permet de saisir la signification de l'expérience sensible ; c'est aussi, à partir du "point de fusion esthétique", fusion entre le corps percevant et le monde perçu, mais fusion ressentie en même temps qu'opérée, initier la dissociation entre le moi et le monde, entre l'instance de discours et le discours-énoncé.

Bordron précise en définissant le moment de l'iconisation (et non l'icone en tant que telle) comme le maintien dans l'espace et le temps d'une configuration polysensorielle qui, du coup, apparaît comme provisoirement stabilisée.

On pourrait considérer, sans trop forcer les choses, que le moment de la "pause" et de la "présence maintenue" est sans doute celui qui échappe à Eco quand il dit que "la mécanique des stimuli substitués est obscure". Car, si la "substitution assimilante" pouvait être analysée comme "sélection" et "projection" (cf. supra), elle ferait appel à une "synthèse active", qui ne serait qu'un simulacre cognitif reconstitué formellement *a posteriori*; alors que, si la perception est "naturellement" iconique, il faut bien qu'elle se contente pour cela d'une synthèse passive. A cet égard, avant de parler de sélection et de projection, sans doute faut-il faire place à cette "présence maintenue" ; Eco parle lui-même de "maintien", mais comme effet de la similarité et de la projection assimilante : il faudrait au contraire, en synthèse passive, considérer le "maintien en présence" comme la première opération, assimilable à une forme de débrayage sensitif.

Greimas note, dans son étude consacrée à Tournier, que dans l'esthésie, la *condition première est l'arrêt du temps marqué figurativement par le silence qui succède brusquement au temps quotidien présenté comme un bruit rythmé.*

Il ajoute :

A ce silence correspond un arrêt soudain de tout mouvement dans l'espace, une immobilisation de l'objet-monde... (De l'imperfection, p. 15)

Le maintien en présence suppose donc un arrêt des flux (temporels, spatiaux), et, finalement et en dernier ressort, une suspension du *mouvement*. Nous reviendrons sur le rôle du mouvement dans l'esthésie ; retenons ici le rôle de la *pause*, de l'*arrêt*.

1.2. LA STABILISATION FIGURATIVE

Dans son étude de la "polychronie de l'ouïe", Herman Parret a distingué trois dimensions: (1) le tempo et l'aspectualité du contenu, (2) la mélodie et la pathémie du sujet, (3) le rythme,

résultant d'une atomisation et d'une globalisation.

Chacune de ces dimensions est, une fois mises entre parenthèses quelques propriétés dynamiques ou méréologiques, une des formes du "maintien en présence". Proust avait porté toute son attention sur cette question, à propos de la petite phrase de Vinteuil, et notamment montré comment le travail de la mémoire et de l'attention convertissait le flux temporel en espaces provisoires de la mélodie.

La *fusion mélodique*, selon Parret, procède par *persistance* et *anticipation*, deux avatars de la synthèse passive, l'un rétensif, l'autre protensif : le dispositif est clairement celui de la "pause", qui suspend le flux en un effet de co-présence de formants auditifs. Il l'oppose à la *jonction harmonique*, qui, elle, serait pure simultanété, et à tout moment instantanée.

Dans un cas comme dans l'autre, le centre de référence de la perception, la position prise par le corps propre de l'instance de discours, est le lieu de construction de la mélodie et de l'harmonie : les persistances et anticipations ne peuvent être opérées qu'à partir d'un centre de référence incarné et sensible (et non un centre de référence purement formel, tel que le serait un simple système de coordonnées ; de même, l'appréciation des simultanétés, et des recouvrements qui en procurent l'impression, est elle-même fonction de la position provisoire de ce centre de référence sensible.

Ivan Darrault nous a proposé un autre point de vue sur cette question : le point de vue de l'*individuation*. La "signature olfactive" émerge de la complexité même du paquet de formants perçus simultanément et successivement. La combinatoire, et en particulier le nombre de propriétés connectées, est suffisamment complexe pour être perçue comme non reproductible, comme irréductiblement individuelle. Dans ce cas, on pourrait dire que, faute de pouvoir reconnaître des traits différenciateurs, le sujet de la perception renonce à l'analyse, et stabilise une figure par individuation.

A l'inverse, l'*empathie* et le lien *phatique* suppose que certains traits qui composent l'individualité de chacun soient reconnues comme partagés (en l'occurrence, une partie des phéronomes de la signature olfactive) : un syncrétisme sensoriel inter-corporel se produit, à partir de propriétés minimales partagées.

Alessandro Zinna, enfin, définit l'état de veille comme *réflexif* : à la *transitivité* de la sensation et de la synthèse passive, il oppose la *réflexivité* de la synthèse active. Il n'est pas sûr que l'état de veille soit à associer sans autre précaution à la synthèse active ; en revanche, la question de la réflexivité est essentielle dans le processus de stabilisation sensorielle. Elle est en effet une des conditions de la "pause" sémiotisante et du "maintien en présence" dont nous parlons depuis le début : elle convertit un stimulus sensoriel réflexe (et transitif) en une *figure sémiotique*.

La réflexivité pourrait être définie comme le débrayage interne, au sein du proto-actant

tensif de l'énonciation, qui dissocie, avant même tout débrayage énonciatif, le *Moi* et le *Soi*. Le geste réflexif est, par étymologie, l'invention du *Soi*. Or le *Moi* ne peut sentir que l'unicité de son état intérieur, et se déplace à chaque nouvelle sollicitation sensorielle, alors que le propre du *Soi*, c'est justement de pouvoir se distribuer sur tous les formants sensoriels : le *Soi* est par conséquent polysensoriel. On peut considérer que c'est par l'invention du *Soi* que la réflexivité stabilise des associations sensorielles pour en faire des *figures sémiotiques*.

A. Zinna propose trois niveaux d'associations, selon qu'elles sont plus ou moins stabilisées: (1) le syncrétisme (corrélations entre sensations), (2) la synesthésie (perception réflexive de formants partagés), (3) les configurations (ensembles complexes stabilisés).

D'une certaine manière, les quatre auteurs évoqués jusqu'à présent (Bordron, Parret, Darrault et Zinna) nous mènent chacun à sa manière au bord de l'*iconisation*. Pour Bordron, l'étape qui suit la "pause" et la "présence maintenue" est l'iconisation proprement dite ; pour Parret, c'est le rythme, dont la nature iconique sera démontrée tout à l'heure ; pour Darrault, l'étape suivante est le lien phatique et la reconnaissance mutuelle des partenaires, phénomène éminemment iconique aussi ; pour Zinna, enfin, le dernier niveau s'association, le plus stable, est celui de la "configuration figurale", dont les propriétés iconiques (et semi-symboliques) sont évidentes. Il s'agit toujours, globalement de savoir comment "configurer" (faire figure).

2. Mouvement et intentionnalité

Le moment est crucial, puisqu'il va permettre de lier étroitement la sensori-motricité et l'intentionnalité discursive : jusqu'à présent, nous n'avons pu dégager qu'un minimum épistémologique, celui de la stabilisation d'un flux sensoriel en figure de discours. Mais la figure n'est pas encore intentionnelle, ni même vraiment signifiante ; elle doit pour cela être prise dans le mouvement d'une transformation, dont le corrélat intéroceptif est la sensori-motricité.

Le moment est crucial pour une autre raison encore, car la question du mouvement, forme perceptible et figurative de la *transformation* et de la *tension entre modes d'existence*, nous introduit à la syntaxe discursive, c'est-à-dire là où nous cherchons réponse à la question de l'hypoiconicité.

2.1. SENSORI-MOTRICITÉ ET SYNESTHÉSIE

Denis Bertrand a montré pourquoi la synesthésie pouvait être interprétée comme une complétude recherchée pour combler un manque : une incomplétude éprouvée conduit à la

synesthésie. Dès lors, la synesthésie est d'emblée décrite comme un mouvement à travers les diverses sensations composant une expérience : l'incomplétude suscite une tension qui demande résolution, et cette résolution consiste à traverser tous les flux sensoriels pour y trouver réponse au manque.

La synesthésie n'est plus alors qu'un cas particulier du *se mouvoir*, le mouvement perçu réflexivement (c'est-à-dire *la sensori-motricité*) devenant quant à lui le prototype de toute intentionnalité, le support de toutes les visées de complétude, le principe même de toute liquidation d'un manque figuratif. S'appuyant sur Pradines, il insiste sur le fait que tous les ordres sensoriels sont des dégradations de la sensori-motricité et du contact élémentaire, et que, par conséquent, le sentiment d'incomplétude est un manque sensori-moteur éprouvé dans les sensations à distance ; dès lors, il n'est pas étonnant que la recherche de la complétude sollicite, à travers le mécanisme de la synesthésie, cette "phorie" motrice (le paradis perdu de la sensorialité, ce serait la sensori-motricité).

Mais le raisonnement est encore incomplet, car il faudrait aussi expliquer pourquoi et comment la sensori-motricité (sensation intéroceptive et réflexive) est ici considérée comme équivalant à la synesthésie (réseau de formants sensoriels extéroceptifs). Nous y reviendrons.

2.2. MOUVEMENT, LANGAGE, PENSÉE

Pierre Ouellet rappelle que le trope est *mouvement* : altération, déformation, déplacement mental, décalage énonciatif, passage d'isotopies, etc. Nous définissons par ailleurs un trope comme une micro-séquence de tensions et de résolutions de tensions entre modes d'existence, qui comporte au moins deux "positions", une instance source et une instance cible. P. Ouellet ajoute que les figures de discours rejouent l'intentionnalité sous-jacente aux actes d'énonciation, tout particulièrement parce qu'elles *configurent* et manifestent le mouvement qui est le ressort même de cette intentionnalité.

On assiste à un déplacement du point de vue : l'intentionnalité, définie tout d'abord comme tension entre deux modes d'existence, puis comme transformation entre grandeurs discursive, est ici en quelque sorte saisie aspectuellement et sensoriellement ; au lieu de s'arrêter sur la tension entre deux modes, ou de considérer globalement l'opération de transformation, on cherche à saisir le détail sensible du mécanisme. Par exemple, nous dit Ouellet, "viser", c'est d'abord "sortir de soi", puis suivre une "impulsion", et enfin "saisir" ; viser, c'est se mouvoir virtuellement.

Il en arrive à l'équation principale de sa démonstration : *le langage est à la pensée ce que la locomotion est à la perception*. L'élément commun : *l'impulsion*. Le langage donne *impulsion*

la pensée, tout comme la locomotion donne *impulsion* à la perception. Il faut préciser ce point : l'impulsion, en l'occurrence, c'est ce qui rend possible aussi bien la perception que la pensée. On a vu, entre autres à partir de Varela, en quoi la sensori-motricité oriente, guide, polarise toute la sensation, et surtout en quoi elle lui procure intentionnalité et orientation axiologique. L'équation de Ouellet signifie alors : le mouvement, intérieur ou extérieur, est le vecteur qui donne sens à la pensée et à la perception ; mieux encore : l'exercice de langage est cela même qui procure impulsion, signification, axiologie au monde intérieur.

Une autre fois encore, nous retrouvons la question de la relation entre le domaine interne et le domaine externe. Nous y reviendrons.

2.3. LE PROPRE ET LE PASSIF

Pour Nicolas Couégnas aussi, le sens intime et propre au corps est procuré par le mouvement. Mais le propre du corps, c'est, plus précisément, l'expérience intime de l'effort affrontant l'inertie et la résistance d'une substance matérielle qui est *soi-même*; le propre, c'est d'être à son propre effort son propre substrat résistant. La sensation intime du mouvement procure donc l'expérience réflexive minimale : celle de la passivité de l'actant (N. Couégnas dit:du *Soi*.

Cette conception inverserait les rôles entre le *Moi* et le *Soi* : le *Moi* serait le siège du mouvement, et donc du schéma corporel, et le *Soi*, celui de l'inertie et de la résistance, et donc de la chair. On pourrait à bon droit considérer que, comme il a été dit jusqu'alors, le *se mouvoir* est le propre du *Soi*, et que l'appréhension de ce mouvement passe d'abord par la perception des déformations et déplacements du schéma corporel ; mais, en même temps, en tension avec le *Soi*, le *Moi* se révèle à l'expérience intime comme substance charnelle résistant à l'effort.

Toutes ces réflexions sur le mouvement précisent le rôle de la sensori-motricité dans la mise en place d'une intentionnalité discursive :

- comme débrayage interne de l'instance de discours, mettant en tension deux actants, le *Moi* et le *Soi*,
- comme vecteur de la liquidation d'un manque esthétique, d'une incomplétude ou d'une imperfection,
- comme sens intime du conflit entre matière et énergie, première expérience intéroceptive du couple effort / inertie.

Il faut à cet égard noter que la plupart des mouvements invoqués sont des *motions intimes*, et que, par conséquent, la figure dont elles sont le support est une figure actantielle intime, l'actant constitutif de l'instance de discours. Il est tout à fait remarquable, par exemple,

que cet actant soit une figure charnelle stabilisée à travers une expérience passive d'inertie : en ce sens l'autonomisation d'une figure actantielle à partir d'un corps quelconque requiert l'expérience des forces qui s'exercent sur lui, d'un côté les forces de l'effort, de l'autre celles de la résistance.

Il semblerait, si l'on suit ce type de raisonnement, et après avoir mis entre parenthèses le caractère intime de cette propriété, que le premier mode de présence d'une figure actantielle, avant toute modalisation pour être ou pour faire, soit *une sorte d'inertie qui lui procure le statut de figure dans un champ de forces*.

Si l'on continue à raisonner en ce sens, l'énergie appliquée à la chair en question devient le critère même de sa cohésion, de sa consistance en tant que figure : l'énergie se localise, se disperse, s'épuise, etc. dans cette matière, à moins qu'elle ne la déplace, ne la déforme ou ne la déchire. La seule particularité du corps propre du sujet, c'est d'être un tel système matériel, mais susceptible de ressentir les effets de cette dispersion / localisation / épuisement, etc. de l'énergie.

Mais, d'un autre côté, D. Bertrand comme P. Ouellet font observer que mouvement est sans doute le seul type de sensation qui soit à la fois interne et externe, intime et mondain à la fois. Une sensation visuelle n'a pas de corrélat visuel intime ; pas plus qu'une sensation auditive ou olfactive ; les seuls corrélats sensoriels intimes des sensations externes sont des *motions intimes*: l'odeur entête, révoluse, étourdit, écoeure, le son martèle, met en vibration, fait sursauter, la vision étourdit, donne la nausée, fait faire un écart, etc.

Or le parangon du mouvement qui traverse les flux sensoriels dans la synesthésie, c'est, nous dit D. Bertrand, la danse même ; de son côté, P. Ouellet insiste sur le fait que le mouvement est en outre la première propriété commune au langage et à la perception du monde naturel. De fait, la sensation du mouvement externe est la seule qui ait pour corrélat une sensation similaire, celle du mouvement interne : l'expérience minimale et passivante du *Moi* est en effet composée à la fois de la sensation des efforts du *Soi* et de la résistance-inertie du *Moi*.

De tous les domaines sensoriels, le domaine sensori-moteur est sans doute le seul qui comporte un tel potentiel de corrélation polysensorielle, une telle capacité à faire écho à tous les autres types de sensations, y compris à lui-même : la chair mobile et sensible devient alors le *miroir* du monde sensible, par métaphore du *miroir* au sens d'Umberto Eco, c'est-à-dire un dispositif-*prothèse* susceptible de procurer des *substituts sensoriels*.

Ce caractère si particulier de la sensori-motricité apparaît quand on examine le sens du "contact" : si le "contact" simple peut passer pour "fondamental", comme insiste H. Parret, c'est parce qu'il est susceptible de provoquer une motion intime : frémissement, contraction, relâchement, etc ; mais une telle réaction est en soi une réinterprétation du contact dans la perspective d'un mouvement externe : si la chair frémit, se contracte ou se relâche sous le contact, c'est parce qu'elle le configure comme moment d'aboutissement d'un geste, d'une trajectoire, d'un mouvement.

3. L'icônisation

Le principe qui s'est dessiné au cours de cette année de séminaire est le suivant :

- ▶ Si le mouvement semble bien une propriété intentionnelle commune au sens intime et aux sensations que donne le monde naturel, c'est parce qu'il repose sur une propriété commune plus générale, fondatrice de toute actantialité et de toute figurativité, à savoir l'interaction entre matière et énergie.
- ▶ En effet, une représentation du mouvement qui se contenterait de disposer des forces dans une étendue spatio-temporelle resterait purement formelle et sans devenir dynamique : l'étendue est d'abord occupée par un substrat matériel, des substances, qui ont pour propriété d'avoir une certaine étendue, une certaine permanence, et donc de se maintenir au-delà de la sensation qui les rencontre ; mais leur première propriété, c'est l'inertie qu'elles opposent aux forces en question.
- ▶ Si l'on reformule le principe auquel nous avons abouti à la fin du développement précédent, on obtient alors : toute sensation externe susceptible de se stabiliser en figure de discours, dans la perspective de l'hypoiconicité, a pour corrélat une motion intime, c'est-à-dire une certaine interaction entre l'inertie de la substance corporelle et un effort qui s'oppose à elle.
- ▶ Cette régularité fait écho à certaines observations présentes dans *De l'imperfection*, mais peu exploitées par Greimas lui-même : chacun des exemples qu'il traite associe en effet une motion intime et un mouvement externe : l'*étourdissement heureux* qui fait *chanceler* Robinson (p. 13), le *guizzo* provoqué par la vision du sein nu, ayant pour corrélat le *tressaillement* de Palomar (p. 25), ou encore le mouvement des cendres de l'obscurité, qui fait battre des paupières à Tanizaki (p. 47). Le rôle de l'*esthésie* dans la "mise en phase" ou la "synchronisation" des deux types de mouvement devra être approfondi. En outre, il est clair que les hypothèses cognitivistes qui, s'emparant du thème phénoménologique de la sensori-motricité, en font le vecteur de l'intentionnalité, ne prennent en considération qu'un seul type de mouvement, celui de la *visée*, du déplacement directionnel ; l'esthésie, on le voit, en décèle bien d'autres.
- ▶ Si, ensuite, on poursuit l'hypothèse du "*miroir*" sensori-moteur, on dira que, la sensori-motricité étant le miroir charnel et virtuel de toute sensation externe, elle en révèle du même coup une propriété qui pourrait rester inaperçue autrement, à savoir que toute sensation externe nous procure une information sur l'état des interactions entre matière et énergie dans le monde naturel. En tant que telle, la

relation qui s'établit (*corrélation, miroir, synchronisation, etc.*) doit être soigneusement articulée.

- ▶ Enfin, pour revenir à ce qui nous intéresse proprement, nous ferons deux hypothèses :
 - a) la syntaxe figurative met en scène ce prototype de tout dispositif actantiel qu'est le rapport entre matière et énergie ;
 - b) une figure est iconisée à partir du moment où l'effet en miroir entre l'interaction matière / énergie externe et la sensori-motricité interne est actualisé en discours.

3.1. SYNTAXE FIGURATIVE

Dans son étude sur la dégustation du café, Ana Claudia de Oliveira a mis en évidence le rôle des éléments naturels dans le récit de la production, comme dans celui de la dégustation. On pourrait même dire que la dégustation n'est réussie que si elle parvient, dans ses propres figures, à reconstituer le processus de production ; le syntagme qui se dessine comporte donc trois phases sémiotiques : (1) le processus de production condense un certain nombre de propriétés (des valeurs) dans une chose (2) qui devient un objet de valeur (le grain de café prêt à consommer) et (3) qui, préparé sous certaines conditions, est susceptible de redéployer les éléments clés de la production, déterminants sur le plan axiologique.

Dans ce syntagme complexe, il y aurait donc une certaine stabilité des figures à fort coefficient axiologique, mais au moins deux "transductions" de la production du grain elle-même: (1) la préparation du breuvage, (2) la dégustation du café. La stabilité lexicale serait peut-être un indice de cette stabilité figurative et axiologique : l'arbre, le grain, le breuvage, le moment même de la dégustation, tout cela s'appelle "café".

Il reste donc à se demander ce qui est conservé et traduit tout au long de ce processus. A première lecture, les éléments conservés sont les éléments naturels : figures stabilisées par excellence, elles sont en effet en mesure de nous raconter la connivence entre le terroir, le monde naturel et le breuvage que nous sommes en train de déguster. A. C. de Oliveira a effet montré pourquoi :

- ▶ Le *vent* développe et diffuse l'arôme en le faisant circuler.
- ▶ L'*eau* permet le mélange et l'harmonisation entre les matières.
- ▶ Le *feu*, que ce soit au moment de la torréfaction, ou en vue de la dégustation, intensifie et concentre les saveurs et les arômes.
- ▶ La *terre* (terroir, plant, grain, matières, en chaîne métonymique) procure la substance à partir de laquelle les arômes et les saveurs se développent.

Les quatre éléments, omniprésents dans le récit de production, tout comme dans les critères de dégustation, se ramènent en fait à deux principes que nous connaissons bien maintenant, d'un côté (1) l'énergie : a-chaueur intense et concentrée : le *feu* ; b-mouvement et dilution : l'*air*; et (2) de l'autre la matière : a-concentrée : la *terre*; b-étendue : l'*eau*.

Les figures qui se maintiennent avec une certaine stabilité dans le processus de transduction sont donc des figures de l'interaction matière / énergie, que l'on peut synthétiser dans le diagramme suivant:

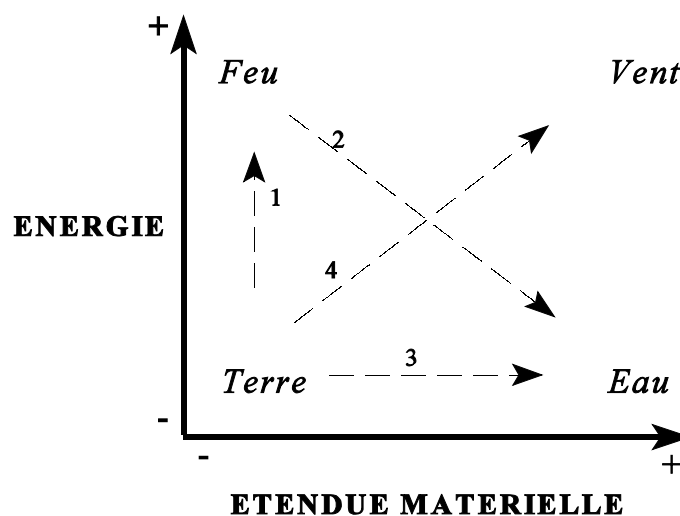


Figure1 :
 1=*torréfier*;
 2=*chauffer*;
 3=*mélanger, infuser*;
 4=*ventiler*

On comprend alors pourquoi, quand les figures de la dégustation ne sont pas directement liées aux éléments naturels, elles s'efforcent pourtant de retrouver la matière, l'énergie et leurs équilibres et déséquilibres (le café est, selon le cas, dit *consistant, dense, moelleux, âcre, doux, amer, etc.* Les mêmes observations ont pu être faites à propos de la dégustation du vin, présentée par J.-Fr. Bordron.

3.2. LA DOUCEUR ET LA CARESSE

La douceur, décrite par Claude Zilberberg, est une propriété du mouvement externe : mouvement *sans heurts, sans secousses*, qui suppose donc une non-résistance du substrat

matériel où se déploie le mouvement, ou, le cas échéant, une modulation du mouvement totalement adaptée aux accidents résistants du substrat. Corrélativement, l'*éprouvé* de la douceur, c'est l'absence de modification sensori-motrice interne.

On peut alors considérer que le tempo, longtemps traité comme une construction purement formelle, est ici *incarné* : (1) du côté extéroceptif, par l'absence de résistance du substrat matériel, (2) du côté intéroceptif, par la sensation de détente, et d'absence de tension motrice.

A propos de M. Duras, Thomas Broden nous a fourni des éléments qui permettent de comprendre comment la *forme éidétique* peut émerger de l'interaction entre matière et énergie. Le mouvement qu'il désigne comme "attouchement" est un effleurement qu'on pourrait situer juste sur le seuil critique qui sépare l'absence de contact et l'effet de résistance. En effet, l'effleurement ne suscite aucune réaction de la chair, car il n'est plus perceptible comme l'aboutissement d'un mouvement ; il est, littéralement, un "contact-mouvement", un contact mis en mouvement, de manière indiscernable.

Ce seuil critique est celui-là même qui procure un équivalent tactile de la forme éidétique: l'effleurement procure un substitut sensoriel du *modelé* d'un corps, car le modelé est une limite spatiale stable, et l'effleurement, restant sur le seuil critique évoqué ci-dessus, ne suscite aucune modification du modelé charnel.

Autre distinction : l'*effleurement* s'oppose à la *caresse* en ce sens qu'il suscite l'émergence du modelé, du substitut tactile de la forme éidétique, alors que la caresse en présuppose l'existence ; la caresse, en effet, s'appuie sur la forme ; elle connaît déjà l'équivalence entre l'appui tactile et le modelé corporel ; elle anticipe même sans doute, par un réglage de la pression, la résistance de la chair ; elle a déjà, en somme, franchi le seuil critique d'émergence de la forme substitut.

On voit ici, dans le détail de l'analyse, quelles sont les conditions complexes de la formation d'une "hypoicone" : stabilisation du mouvement sur un seuil critique d'interaction entre matière charnelle et force, qui permet le maintien en présence de la figure. L'"équivalence" entre modelé et effleurement repose visiblement sur cette stabilisation provisoire; on peut même se demander si ces deux conditions : (1) recherche et (2) maintien sur un seuil critique ne sont pas les conditions de base du principe de substitution hypoiconique, car, par définition, ce qui fait l'objet d'une expérience stable, voire conventionnelle dans un ordre sensoriel donné (par exemple, la limite visuelle en relief d'un corps humain), est probablement de nature instable, fragile et soumise à des seuils critiques dans tous les autres ordres sensoriels (comme ici, le "modelé" tactile du même corps effleuré).

3.3. UN MODÈLE D'INTERACTION GÉNÉRALISABLE

L'ensemble de ces remarques invitent à s'arrêter un peu plus longuement sur cette question : on n'aurait plus maintenant deux catégories en jeu seulement, la matière (substance et inertie) et l'énergie (force et dynamique), mais déjà trois, puisque s'ajoute ici la "forme" (stabilisation critique et maintien en présence de la figure). Globalement, ces trois catégories relèvent du même dispositif sémiotique, celui de la présence ; *matière*, *force* et *forme* sont trois modes de présence pour un sujet sensible.

Certes, ils apparaissent à divers moments de la syntaxe figurative, ils forment les maillons d'une séquence de stabilisation (ou de déstabilisation) des figures, mais, comme pour tous les composants d'une séquence, il conviendrait de s'assurer qu'ils sont isotopes, ou, au moins, qu'ils peuvent être explicitement interdéfinis.

Commençons par distinguer les niveaux d'appréhension, et par régler quelques points de terminologie :

- ▶ au titre des *valences*, nous distinguerons l'intensité et l'étendue : l'*énergie* relèverait de la valence d'intensité, et la *substance*, de la valence d'étendue ;
- ▶ au titre des valeurs positionnelles, nous distinguerons la *force*, la *forme*, la *matière* et l'*aura*.

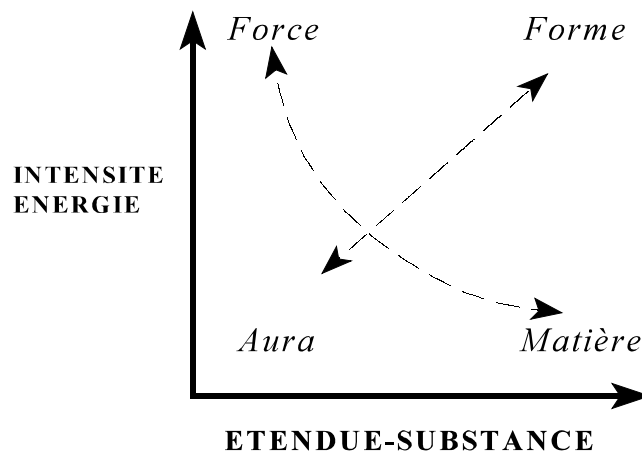
La *force*, en effet, est à distinguer de l'*énergie*, dans la mesure où la *force* est un effet modal de l'interaction entre énergie et substance : on peut parler tout aussi bien de la force qui s'applique à un objet que de la force d'inertie de cet objet. La *matière* est aussi à distinguer de la *substance-étendue*, dans la mesure où, justement, la substance peut donner lieu aussi bien à des effets de *matière* qu'à des effets de *forme*.

L'approche ici proposée consistera à mettre en corrélation et en tension ces différentes valeurs positionnelles, qu'on pourrait définir en l'occurrence comme des *effets modaux du maintien en présence*. Etant donné un substrat quelconque, composé d'un vecteur de substance-étendue, et d'un vecteur d'énergie-intensité, on aura donc les valeurs modales et positionnelles suivantes :

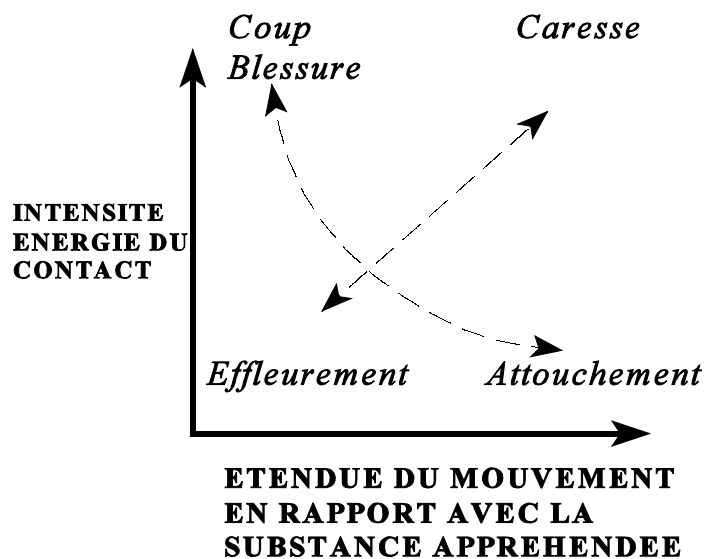
- ▶ La *force* se maintient en présence sous le régime de l'éclat d'intensité.
- ▶ La *matière* se maintient en présence sous le régime de l'occupation de l'étendue.
- ▶ La *forme* se maintient en présence sous le double régime de l'intensité d'une force de cohésion et d'un mode d'occupation de l'étendue.
- ▶ L'*aura* combine les valences faibles : elle maintient la présence sous un double régime de faible intensité et d'occupation indéfinie de l'étendue.

En conséquence, la *force* et la *matière* sont deux modes de présence en compétition, l'une plutôt intensive, l'autre plutôt extensive ; quand la figure s'actualise comme *force*, la *matière* est, en tant que figure, virtualisée. Au contraire, l'*aura* et la *forme* sont deux modes de présence en

tension sur un même axe de développement, celui de la montée en puissance parallèle de l'intensité de la cohésion et de l'occupation de l'étendue.



Ce modèle pourrait être considéré comme le modèle tensif de l'iconisation. Si nous revenons à la question de l'effleurement, nous obtenons alors la réalisation concrète suivante :



3.4. SÉMIOTIQUE DU CORPS ET ICONISATION

L'enjeu est ici, à partir de quelques considérations sur une sémiotique du corps, de préciser les conditions qui permettraient d'établir une équivalence (une *homomorphie*, dirait Eco) entre la sensori-motricité interne et la polysensorialité externe.

a) Equivalences

François Lupu a décrit la structure fédérative et tensive du corps dans les représentations des Tin de Nouvelle-Guinée. Tout dépend, nous dit-il, de la force du lien entre les parties (les organes) du corps ; la santé et l'équilibre se situe dans un moyen terme entre deux situations extrêmes, deux types de dérive mortelle : (1) d'un côté, la force fédératrice est trop forte, les parties manquent d'autonomie et d'une marge minimale de liberté, et on aboutit à une surdensité corporelle ; (2) d'un autre côté, la force fédératrice s'affaiblit, les parties deviennent autonomes au point de n'avoir aucune interaction entre elles. L'équilibre est donc à trouver entre l'autonomie et l'interaction entre les parties-organes : c'est la définition même de la structure fédérative.

Pour le peuple Tin, le sens de la vie réside tout entier dans la recherche de cette juste tension fédérative, dans le contrôle de l'équilibre entre les parties, dans la bonne mesure de la force qui les unit sans les contraindre, c'est-à-dire, en termes sémiotiques, dans la recherche d'une *pondération modale*. En matière de confrontation inter-culturelle, il faudrait rapporter cette clause minimale et fondatrice à celle qui prévaut pour une sémiotique du corps "occidental", à savoir le juste partage entre le *Moi* et l'*Autre*, entre le propre et le non-propre, qu'on retrouve au coeur de la plupart des types sensoriels, que ce soit le contact, l'odorat, ou la saveur.

Enfin, et surtout, cette représentation du corps a pour homologue la représentation du monde dans lequel ils vivent : un archipel, divisé en petites îles, en lieux de vie séparés et réunis par des courants d'eau qui sont les seules voies de communication. La société en archipel fait écho au corps fédératif. La relation entre le macrocosme naturel et le microcosme corporel est donc d'emblée iconique, tout comme, dans les cultures occidentales, la relation entre d'une part l'univers culturel organisé autour d'un centre, déployé comme un domaine cerné par des frontières et une périphérie, et, d'autre part, la distinction entre le propre et le non-propre, entre le *Moi* central, le *Soi* périphérique, et l'*Autre*, au delà de la frontière du "propre".

b) Contagions

A propos de l'odeur, Anne Le Guéer a donné de nombreux exemples du caractère délétère des mauvaises odeurs. Pourquoi l'odeur serait-elle susceptible de transmettre la maladie? De quelle contagion serait-elle le vecteur ?

Il faut rappeler à cette occasion la propriété dominante des mauvaises odeurs : ce sont des odeurs de la fin des processus, et, plus précisément, dans la perspective du devenir des organismes vivants, des odeurs de la décomposition, de la déliaison de la substance corporelle. La mauvaise odeur, en somme, serait la manifestation sensible des forces de dispersion.

Dans l'interaction entre matière et énergie, l'odeur signale la victoire de la force sur la matière, un maintien impossible, une dispersion programmée. Grâce à un renversement sémiotique propre au raisonnement magique, la contiguïté indexicale devient causale : la mauvaise odeur est la cause de la déliaison. Dès lors, en circulant entre les corps, la mauvaise odeur propage cet affaiblissement des forces cohésives de la matière vivante ; elle *corrompt* les corps qu'elle pénètre, et toute invasion olfactive devient une menace pour les corps vivants.

Cette hypothèse mérite examen. Cela signifierait en particulier que la "morphologie" du corps vivant, cet équilibre entre les parties constitutives, comporterait en elle-même une "force" de maintien et que toute application d'une force extérieure sur le système du corps menacerait l'équilibre entre les parties. L'actualisation d'une énergie ne serait alors rien d'autre que l'expression d'une corrélation entre les structures quantitatives extensives et les structures qualitatives intensives : il n'y a maintien dans l'extension qu'au détriment de la force intensive, et la force intensive ne peut s'exprimer qu'au dépens de l'extension. Nous retrouvons ainsi le modèle de l'iconisation, où *forme*, *matière*, *force* et *aura* sont les valeurs positionnelles d'un système contrôlé par l'énergie et le déploiement en extension.

c) Les deux corps

L'étude d'Alexandre Surralés part de la distinction entre les deux corps : *vani* et *vanopsi*. *Vani* est le corps énergétique ; *vanopsi* est le corps tangible, la substance corporelle.

Vani est plus précisément défini comme la "conscience réflexive en devenir", et, au plan figuratif et narratif, comme *intentionnalité prédatrice*. Le *vani* en effet, est l'attribut des animaux prédateurs qui peuvent mordre, et qui, par dérivation métaphorique, connaissent la volonté d'agir sur le monde. Cet attribut est développé par le motif du cœur (*mankisch*), dont le système métaphorique et sémantique s'étend au domaine du visible, de la lumière et de l'intelligible.

Retenons encore cette définition de l'*âme* : la forme que prend la matière corporelle soumise à l'énergie, c'est-à-dire la réunion du *vanopsi* et du *vani*.

Cette sémiotique du corps associe étroitement une sensori-motricité intentionnelle (mordre) et l'action dont elle le support (la prédation) ; elle projette même cette expérience sensori-motrice interne, cette capacité du corps propre, sur une modalisation du rapport entre le monde et l'actant : la volition et le pouvoir.

En outre, elle conforte l'hypothèse de l'hypoiconicité du langage, hypoiconicité d'un langage incarné, dont la compréhension passe systématiquement sur l'équivalence entre la sensori-motricité interne et les interactions modales entre matière et énergie dans le monde naturel. Là aussi, l'expérience sensori-motrice interne est le *miroir* de la syntaxe figurative qui se dessine à partir de la perception du monde naturel, le *miroir* qui nous permet à la fois de la

ressentir comme une propriété du *Moi* et de lui donner sens réflexivement.

Enfin, ces interactions entre matière et énergie produisent des formes, mais ces formes ne sont reconnues que parce qu'elles conservent (maintiennent) un rapport d'équivalence avec la sensori-motricité interne.

d) Débrayages

Il était question, dans l'introduction au séminaire, de l'autonomie de la syntaxe figurative. Ce processus d'autonomisation, qui permet de saisir le *seuil* à partir duquel on a affaire non pas au sémiotique en général - car on est d'emblée dans le sémiotique, dès la "pause" et le maintien en présence - , mais le figuratif iconique tout particulièrement, peut être défini comme une forme du *débrayage*. En effet, il s'agit bien d'une des facettes de cette opération qui permet la mise en discours, en l'occurrence la mise en discours des figures ; et il s'agit aussi d'une opération qui reste sous le contrôle de l'énonciation, du moins de sa composante perceptive.

La notion de *débrayage figuratif* pourrait en somme subsumer l'ensemble des opérations que nous avons peu à peu mises en place. Et la catégorie *matière/énergie* et ses quatre valeurs principales constituerait l'isotopie figurative de base, celle que le débrayage en question permettrait d'articuler.

Mais une telle conception a un prix : le débrayage ne peut plus être considéré comme une opérations simplement formelle, comme une "rupture d'isotopie" au sein des catégories déictiques de l'énonciation (l'acteur, l'espace et le temps). La définition classique du débrayage, en effet, conduit à faire reposer l'apparition des acteurs, des espaces et du temps de l'énoncé sur cette disjonction entre l'énonciation et l'énoncé : d'un côté les éléments de la deixis énonciative, de l'autre les coordonnées spatio-temporelles et actuelles de l'énoncé. Mais cette définition a toujours souffert de n'être pas complète, car elle ne rendait pas compte de la formation des autres catégories de la figurativité, non réductibles aux catégories déictiques.

Le débrayage figuratif, tel que nous le concevons, est *incarné* : le corps sensible y participe, puisque la sensori-motricité au moins y est engagée. L'illustration fournie par Gianfranco Marrone est à cet égard exemplaire : le logo d'un des journaux télévisés italiens, nous a-t-il appris, est constitué par un œil dont la paupière bat au rythme des décrochages d'antenne, des changements de plan d'énonciation et des *débrayages* entre les niveaux de l'actualité, ainsi qu'entre le commentateur et les reportages. Relation évidemment iconique, à un double titre : les changements de niveau dans l'énoncé visuel est scandé par les mouvements d'un œil, d'une part, et d'autre part, les débrayages ont pour corrélats des mouvements corporels. Si la visée est mouvement, s'il n'y a pas de vision sans mouvement, ces mouvements ne sont pas seulement le ressort et la métaphore de l'intentionnalité, ils sont aussi *le rythme incarné des opérations énonciatives*.

Conclusion

L'iconicité du langage est un thème central dans les sciences cognitives. La prééminence explicative de la perception est l'argument le plus souvent invoqué ; par exemple, quand on veut démontrer que la syntaxe phrastique est iconique, on fait observer qu'elle met en forme la perception d'une scène sous-jacente.

Mais cet argument souffre d'une circularité dont on sort avec peine : si l'iconicité s'explique par la perception, et si la perception est elle-même reconnue comme une activité sémiotique, alors il faut démontrer pourquoi la perception, activité sémiotique, serait d'emblée iconique.

De même, on l'a vu, le raisonnement qui consiste à expliquer l'hypoiconicité par l'établissement de similitudes catégorielles, voire des systèmes semi-symboliques, présuppose ce qu'il faudrait démontrer, à savoir le principe d'une équivalence, ou même la simple possibilité d'une corrélation entre ce qui est retenu comme plan de l'expression et de ce qui fait fonction de plan du contenu. Ajouter que ces équivalences résultent d'un jeu de substitution au niveau même de la perception, ne fait que refermer le cercle aporétique.

Il n'est pas certain qu'on soit déjà sorti du cercle ; mais, au terme de la réflexion collective, il semblerait pourtant qu'on en ait élargi l'horizon, ou du moins qu'on ait marqué quelques unes des étapes d'une nouvelle conception de l'*iconisation* : (1) la pause et la présence, (2) le maintien et la stabilisation de la configuration sensorielle, (3) la corrélation entre expérience sensori-motrice et interaction entre matière et énergie, (4) la dialectique entre *forme*, *force*, *matière* et *aura*, et enfin (5) le déploiement culturel et discursif de ces équivalences entre sémiotique du corps et sémiotique du monde naturel.

Quand Jean Petitot définit la forme comme le "phénomène de la substance", ou le "phénomène de l'organisation de la matière", il adopte une perspective purement génétique, et sans considération de la manière dont ces processus peuvent être mis en scène dans les discours concrets, et notamment sous le contrôle d'une instance de discours. Or, dès qu'on prend en considération ce contrôle et cette contrainte, alors la "matière" tout comme la "forme", mais aussi la "force" et l'"aura" apparaissent comme des *valeurs de figures* : ainsi, la syntaxe figurative du discours met en œuvre le processus phénoménal lui-même, tout comme la syntaxe narrative ou passionnelle mettent en œuvre le "sens de la vie" et les logiques de l'action et de la passion. Et, à cet égard, le corps sensible joue bien son rôle de médiateur (la médiation dite "proprioceptive") car il procure à l'appréhension de ces jeux de la matière et de l'énergie la touche d'une expérience intime ; en d'autres termes, entre le mouvement perçu et le mouvement conçu, la médiation est assurée par la sensori-motricité.

Du *phénomène* à l'*être*, il n'y a qu'un pas, que la syntaxe et le *débrayage figuratif* nous permettent de franchir. Quand la sémiotique reposait toute entière sur des structures élémentaires

abstraites et formelles, l'*être* ou bien lui échappait (il s'appelait l'*horizon ontique*), ou bien était relégué à la surface des choses, du côté des combinatoires véridictaires de l'énonciation ; mais, dès lors que la sémiotique accorde à la syntaxe figurative tout le poids explicatif, alors l'être est un effet directement saisissable, du moins saisissable en tant qu'expérience sensible : *l'être est l'expérience de la résistance morphologique de la matière, expérience faite par un corps-force qui s'efforce d'en extraire une forme*. Il ne s'agit ici pas de savoir s'il y a de l'être en dehors du sémiotique, mais si l'être est aussi une grandeur sémiotique. Or, l'expérience ontologique est à la portée du sujet de la perception, et, par conséquent de l'instance de discours qui l'englobe : c'est ce qui se donne à ressentir dans les tensions du *débrayage figuratif*, tensions entre les positions de la *force*, de la *matière*, de la *forme* et de l'*aura* : l'*aura*, en somme, ce serait la valeur sémiotique minimale de l'être.