

Herman Parret (Université de Leuven [Louvain])

Dans : *Recueil d'hommages à Jacques Fontanille*, Limoges, Lambert-Lucas, 2020  
(version définitive)

## La saga sémiotique du corps

1

Jacques Fontanille m'a fait l'honneur de publier dans *Protée* un texte, « Enveloppes, prothèses et empreintes : Le corps postmoderne », « à propos et à partir de l'étude d'Herman Parret », intitulée « Le corps selon Duchamp »<sup>1</sup>. Les amendements de Fontanille concernent essentiellement la modélisation sémiotique du corps à partir des notions de *moulage* et d'*empreinte*. De toute évidence, mon étude avait une portée plus englobante. Elle concernait les traits spécifiques des représentations du corps féminin dans l'œuvre disséminée de Duchamp. J'avais noté que Duchamp conceptualise le corps féminin déjà dès 1909 quand il peint le portrait de sa sœur Yvonne, et en 1911 dans son célèbre *Nu descendant un escalier*. Ses œuvres principales, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (le soi-disant *Grand Verre*, 1915-23) et *Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (1946-1966), mais également un grand nombre de collages, dessins, installations et sculptures, montrent des corps ou des fragments du corps féminin sans intériorité et sans signifiante canonique – je l'ai appelé le *corps essentiel*<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup> Les deux textes ont été publiés ensemble dans *Protée*, 2000-2001, 28, 3. J. Fontanille a repris son texte-réponse dans *Soma et Séma. Figures du corps*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, 159-174, mais pas dans *Corps et sens*, Paris, PUF, 2011 où les chapitres de « sémiotique appliquée » ont été éliminés. On trouve dans la publication des Actes du Colloque de Royaumont de 2010, publié par Anne Hénault sous le titre de *Le sens, le sensible, le réel*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2019, un texte de Jacques Fontanille, *Corps communicant et corps signifiant*, pp. 185-196, qui est « un résumé des propositions contenues dans l'ouvrage *Corps et sens* ».

<sup>2</sup> Fontanille qualifie le corps selon Duchamp de « postmoderne », et il a raison de l'opposer à la conception « moderniste » du corps (à partir de Manet, et certainement chez Picasso et Matisse, ou chez les grands sculpteurs de l'art moderne comme Rodin). Il est intéressant de comparer ainsi l'œuvre de Duchamp à l'art de Giacometti, son parfait contemporain (voir Alberto Giacometti, *Histoire du corps*, Paris, 2019, où Catherine Grenier dans sa contribution à ce volume affirme à propos de ce grand sculpteur : « En parlant de 'figure' plutôt que de 'nu', l'artiste renonce aux catégories artistiques académiques pour valoriser une référence beaucoup plus englobante, applicable à toutes les formes de représentation du corps depuis les débuts de l'humanité. [...] Giacometti restera attaché à la conception d'un universel des formes essentielles, invariants tapis sous les différences des représentations » (p. 8) et Grenier renvoie à ce propos à Warburg qui défend le même point de vue, de toute évidence, radicalement anti-duchampien).

marqué rien que par le sexe et la mort. Rien de tragique, pas d'euphorie non plus, seuls des corps qui s'écoulent en difformité, impuissants, sans programme d'action. Duchamp cultive à partir de 1912 le fantasme de la Femme artificielle, de la « grande machine » objectivée et scrutée par le regard masculin. Le corps de la Femme n'existe pour Duchamp que comme métaphore érotico-machinale, hiéroglyphique, interface de l'organique et du mécanique, corps qui fascine comme support radiographié ou objet de dissection. L'œil du témoin, le voyeur cérébral, obsessionnel, libidinal, oriente son regard vers un indéniable *punctum*, le corps fragmentarisé de la Femme-machine. Et Duchamp fantasme sur la capacité d'*affleurement* de ce corps dans la contiguïté métonymique où l'être-ensemble est gouverné par l'*infra-mince* de l'emboîtement, de l'implantation du moulage et de l'empreinte, de la proximité des enveloppes corporelles entre elles et des peaux qui ne couvrent aucune substance matérielle. En effet, les représentations du corps féminin chez Duchamp font l'apologie de l'hermaphrodisme, de la fusion du plein avec le creux, du convexe avec le concave, d'une topologie de l'« infra-mince ».

Fontanille s'était surtout intéressé à la dernière section de mon article où je développe l'idée de *l'indexicalité* du corps selon Duchamp. La méfiance pour le symbolisme, l'allégorique et la *mimèsis* est viscérale chez Duchamp – son art se concentre sur l'enchaînement des « différences » infra-minces. La topologie de l'infra-mince offre une syntagmatisation qui se déploie par association et non pas par déduction constructiviste. Les *champs d'indices* que sont ses objets d'art, sont des champs de « distances » infra-minces, et j'avais distingué dans mon article, dans l'ordre d'une dramatisation croissante, trois stratégies duchampiennes d'indexicalisation : l'*appropriation*, la *coupure* et la *prothèse*. On se rappelle évidemment l'*appropriation* de la Mona Lisa dans L.H.O.O.Q, qui illustre une transposition indexicalisant l'infra-mince sexuel. Plus dramatique est la stratégie de la *coupure*. *Paysage fautif*, coupure de poils, jet de sperme, autres exemples de l'indexicalisation marquant le « corps essentiel ». Et finalement, la *prothèse*, dramatisation culminante chez Duchamp, est ironique, brutale même, comme dans *With my tongue in my cheek*. La prothèse génère une double signification : elle remplit un manque, l'absence d'un corps-en-vie, et d'autre part, elle semble « manger » la vie qui progresse ainsi tentaculairement vers la mort. Ou encore, la prothèse préserve l'illusion de vie à travers l'image de la mort. L'écart vie-mort est infra-mince. La mort est la prothèse de la vie. Notons que l'infra-mince se réalise

par excellence par le moulage. C'est dire que le dynamisme créateur chez Duchamp est placé sous le signe du *moulage* et de la *trace*. Le vocabulaire de l'*empreinte* est omniprésent dans les *Notes* duchampiennes, ce qui démontre son intérêt pour l'inscription mouvante dans la photographie et l'imprimerie. L'empreinte témoigne de la quasi-réversibilité des objets. Même s'il y a interpénétration, il y a l'indifférence de l'écart. Produire le semblable est produire l'*écart*, le dissemblable à lui-même, le même comme négativité. Telle est la topographie du corps selon Duchamp.

Jacques Fontanille, dans son article-réponse, enrichit considérablement l'interprétation de l'iconographie duchampienne des représentations du corps féminin (« corps postmodernes »). Il y actualise des modalités sémiotiques à partir de l'examen des *figures* manifestant exemplairement le substrat matériel d'une interface comme la prothèse (l'outil) qui garde la mémoire du corps d'origine, ou même comme l'empreinte que les organes internes de la machine mécanico-organique impriment dans une surface matérielle d'inscription extérieure. Fontanille instaure pertinemment deux types de *débrayages* déterminant des classes de fonctions sémiotiques marquées par la contiguïté, la connexion métonymique, l'homologie. La première classe est celle qui rassemble les produits du *moulage* – le moule est alors l'enveloppe corporelle contiguë avec une matérialité extérieure. Cette figuration est obsessionnelle chez Duchamp, comme dans *With my tongue in my cheek* ou dans l'autoportrait en masque funéraire. La seconde classe est celle des *empreintes* sur l'enveloppe corporelle, en miroir avec les mouvements du corps intérieur. Par conséquent, la syntaxe figurative déploie les marquages des deux types de débrayage que sont le moulage et l'empreinte. Fontanille affirme que la surface d'inscription (soumise à ce double débrayage, celui qui est motivé de l'intérieur et celui qui est imposé de l'extérieur) constitue la *mémoire figurative* d'une isotopie spécifique, dans ce cas-ci de l'univers (ou « discours ») « postmoderne » de Duchamp. Je considère cette sémiotisation passablement intuitive, et Fontanille avait suggéré un amendement enrichissant considérablement la « saga sémiotique du corps » : « Cet ensemble conceptuel, *marquage, empreinte, mémoire figurative, surface d'inscription*, est à mettre au compte d'une constitution de la *syntaxe figurative* [...]. On doit se demander maintenant si, chez Marcel Duchamp, la figure de l'empreinte ou du moulage est susceptible de réunir la 'chose matérielle' et son 'objet conceptuel'. Il semble que cette figure soit

systématiquement mise en œuvre dans les représentations du corps, notamment du corps féminin »<sup>3</sup>. Pour arriver à cette conclusion, notre sémioticien renvoie au corpus que j'avais constitué pour commenter les multiples exemples des *moulages* de l'enveloppe corporelle et des *empreintes* motivées par le corps intérieur chez Duchamp. En ce qui concerne la différence sexuelle, il remarque évidemment que la pellicule frontière y est « infra-mince », comme dans *Coin de chasteté* et *Objet-Dard*. Toutefois, Fontanille note également que la relation du masculin et du féminin n'est pas symétrique chez Duchamp: le masculin n'est rien qu'un « remplissement », une actualisation du contenant féminin. La récurrence des empreintes et des moulages devient alors une « méditation sur les relations entre le *même* et l'*autre*, la vie et la mort ». La conclusion générale est bien que l'œuvre duchampienne ne cherche pas à *représenter* mais à *inscrire*, à *imprimer*, ce qui constitue évidemment un mode d'existence figural qui marque exemplairement la postmodernité de Duchamp.

Méthodiquement, il s'est révélé intéressant de mettre en parallèle deux grands projets d'une *théorie de l'empreinte*, celle de Didi-Huberman et celle de Fontanille, le premier plus descriptif, plus taxinomique, plus englobant, le second plus modélisant et plus constructiviste. Fontanille, de par sa « vocation » de sémioticien, est de toute évidence plus intéressé à la construction de la chaîne déductive canonique d'un parcours génératif en vue de proposer un modèle dont la cohérence sémantique serait optimale<sup>4</sup>. Georges Didi-Huberman, dans *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*<sup>5</sup>, reprend systématiquement mais sans ce même souci épistémologique le corpus duchampien, commun aux deux auteurs, en le situant dans une riche histoire de l'art de tous les temps incorporant même la préhistoire et l'art ancien. L'*empreinte* est, si l'on suit Didi-Huberman, un « geste technique immémorial et polyvalent »<sup>6</sup> qui, au cours de cette longue histoire, a (ou a eu) une multitude de fonctions très diverses: comme *paradigme*, elle est geste, matrice, pouvoir et survivance ; comme *processus*, deuil, scandale, propédeutique, travail ; comme *procédure*, refus, exigence, expérience, différence. Je me limite en ce lieu à la catégorie des empreintes « comme procédure ». L'*empreinte* procédurale, chez

---

<sup>3</sup> *Art.cit.*, p. 106.

<sup>4</sup> *Op.cit.*, p. 115.

<sup>5</sup> Paris, Les Éditions de Minuit, 2008.

<sup>6</sup> *Op.cit.*, p. 194.

Duchamp plus spécifiquement, est en tant que *forme critique*, un refus ; en tant que *forme hypothétique*, une exigence ; en tant que *forme heuristique*, une expérience ; en tant que *forme dialectique*, une différence. Pour être concis et programmatique : l’empreinte est *refus* de l’impression rétinienne, de l’œuvre en tant qu’objet matériel, économie du *regard* empathique, économie de faire l’histoire de l’œuvre, de la justifier institutionnellement, plutôt manipulation et perturbation des institutions, plutôt mise en place d’un écart avec le « mondes des artistes ». Ainsi l’empreinte, indexicale et en rien symbolique ou iconique, est l’épreuve d’une sorte de désorientation. En plus, l’empreinte instaure l’*exigence* du tactile (« Prière de toucher ») mais du tact dans sa froideur qui est comme le toucher des célibataires et de la vierge, machinique et sans chair, par conséquent non pas un processus d’emprise, une projection fusionnelle vers l’autre - le producteur de contact est à la fois porteur de distance. L’empreinte est aussi *expérience* en ce que l’acte soi-disant créateur est un faire. Duchamp revendique l’artisanat : l’artiste a le statut d’un « ouvrier d’art ». Le retour à la main<sup>7</sup> n’est pas pour autant un simple accident du travail mécanisé – le paradigme de l’empreinte s’expérimente dans le sériel. Et encore, l’empreinte est *différence*, elle introduit l’infra-mince dans la ressemblance. L’empreinte ne produit pas un art désincarné ou psychique, un art conceptuel mais l’art montre le déploiement de techniques cultivant l’infra-mince dialectisant les positions sur l’axe distance/proximité.

## 2

Certes, l’épistémologie de l’empreinte dans l’œuvre duchampienne n’est qu’une infime portion de la modélisation extrêmement détaillée, précise et riche en suggestions que Jacques Fontanille nous propose dans la seconde partie de son livre *Corps et sens*<sup>8</sup>. L’importance d’une sémiotique de l’empreinte est explicitement argumentée dans la Conclusion (pp. 175-181) de ce livre dont la conceptualisation dense et la lexicographie baroque résistent souvent à une lecture fluide. De toute évidence, Fontanille situe sa nouvelle sémiotique au-delà de la sémiotique narrative et énonciative canonique qui n’a pu traiter que la « partie visible » du sens. La partie immergée de l’iceberg concernera des isotopies enfouies où la nouvelle sémiotique va révéler les traces de variations d’intensité, de résistance et de cohésion dans le corps, dues à l’interaction enfouie des matières et des énergies.

---

<sup>7</sup> Voir mon livre *La main et la matière. Jalons d’une haptologie de l’œuvre d’art*, Paris, Hermann, 2018.

<sup>8</sup> Voir Note 1.

Mais comment analyser cette profondeur productrice et déterminante ? Le partipris, d'ailleurs efficace, de Fontanille consiste à creuser l'hypothèse selon laquelle « l'empreinte fournit un principe de pertinence pour une sémiotique intéressée au corps »<sup>9</sup>. C'est qu'une sémiotique de l'empreinte donne toutes les certitudes épistémologiques qui nous permettent de conceptualiser rigoureusement « corps et sens ». L'avantage d'une sémiotique de l'empreinte est bien que d'une part elle situe « le principe organisateur de la syntaxe figurative du côté de la *présence perçue* des figures » et d'autre part qu'elle soumet cette syntaxe figurative à la compétence structurante du corps-actant, siège de l'interaction des matières et des énergies. Que « la sémiotique de l'empreinte est généralisable en ce sens qu'elle concerne la fonction sémiotique dans son acception la plus large »<sup>10</sup> est une conviction de Fontanille, certes intuitive et passablement catégorique. Pourtant, une fois que les techniques de l'empreinte et du moulage sont bien définies dans leur spécificité, et que les conditions de l'empreinte sont identifiées (contiguïté spatiale et/ou temporelle, et basculement des modes d'existence), notre sémioticien est en état d'enrichir considérablement son approche en constatant que la surface d'inscription expose sa *mémoire figurative* et peut être considérée ainsi comme un marquage, une trace mémorielle.

Il s'agit par conséquent de modéliser les manifestations figuratives du corps, i.e. la figuration *incarnée* issue de l'empreinte. La méthode sémiotique profite à ce propos des approches phénoménologiques mais surtout psychanalytiques, de Didier Anzieu<sup>11</sup> en particulier. Par conséquent, la sensori-motricité et la « chair mouvante » est le point de départ de la reconstruction, mais non pas le corps en tant qu'adjuvant de la communication (gestualité, source de l'ostension). La distinction phénoménologique (Husserl, Merleau-Ponty) entre *chair* et *corps* est tout à fait acquise, tout comme le principe de la *polysensorialité* aussi bien au niveau de la *chair* (les sensations des micromouvements que sont les contractions et dilatations de la chair) qu'au niveau du *corps* stimulé par les sensations de contact de l'enveloppe corporelle. Donc d'une part il y a le *Moi-chair* qui gère intérieurement les énergies et forces en mouvement (contractions et dilatations) et de l'autre le *Soi-enveloppe* (ou *Soi-corps*). On peut y voir deux paradigmes de la manifestation figurative du corps : la chair mouvante manifeste le Moi « kinesthésiquement »

---

<sup>9</sup> *Op.cit.*, p. 178.

<sup>10</sup> *Op.cit.*, p. 107.

<sup>11</sup> Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, et *Le Moi-peau*, Paris, Denoel, 1985.

tandis que l'enveloppe constituera le champ des figures du Soi se manifestant « cœnesthésiquement ». On peut y ajouter deux types distincts de sensibilité vécue: au niveau du vecteur des énergies et des forces, le flux tensif ou la figure de la *tensitivité* tandis qu'au niveau de l'enveloppe ou de la surface d'inscription, un débrayage qui se traduit « *phoriquement* ». *Tension* et *phorie* s'implantent ainsi d'une façon bien spécifique dans la syntaxe figurative du corps. Mon incertitude à ce propos concerne la détermination de la sensibilité qualitative que le sujet peut avoir de l'*interface*, i.e. de la conversion entre les empreintes du corps-enveloppe et celles du corps-chair, en d'autres mots de la conversion de manifestations extéroceptives en vécus intéroceptifs. C'est bien à partir de l'homologation de la distinction phénoménologique de *corps et chair* avec l'opposition psychanalytique de *Soi-enveloppe* et *Moi-chair* – homologation qui est à la base de la « méthode » de la sémiotique du corps selon Fontanille – que la question épistémologique de cette interface peut se poser. Cette problématisation ne concerne certainement pas les analyses « appliquées » que Fontanille propose de textes comme les récits de Kafka et de Proust, de cet ensemble étonnant riche des *lapses*, ou du « corps des objets » comme la patine, pages qui sont parmi les plus captivantes du livre.

### 3

« Saga du sensible », « saga du corps », c'est ainsi que Jacques Fontanille caractérise l'aventure téméraire de la sémiotique depuis trois décennies<sup>12</sup>. La sémiotique du corps marque un tournant décisif qui enrichit considérablement les sémiotiques narratives et tensives de l'âge précédent. Je voudrais montrer comment la réflexion proto-sémiotique de Paul Valéry sur le corps peut servir de toile de fond du projet fontanillien d'une sémiotique du corps. Valéry, ce penseur-poète qui plane comme un fantôme dans les coulisses de la sémiotique la plus éveillée de l'*École sémiotique de Paris* (Zilberberg en exemple)<sup>13</sup>, nous introduit à un ensemble génial de « pensées volantes » rassemblées dans les *Cahiers* sous le titre de *Soma et C(orps) E(sprit) M(atière/Monde)*<sup>14</sup>. J'ai distillé de cette section sur le corps dans les *Cahiers* quatre théorèmes centraux que je confronte avec les idées

---

<sup>12</sup> Jacques Fontanille mentionne la « saga du sensible » dans la dédicace qu'il m'a faite en 2004 dans mon exemplaire de *Soma et Séma*.

<sup>13</sup> Voir ma contribution « Zilberberg avec Valéry » dans le numéro spécial des *Topicos del Seminario* (Puebla), 2020.

<sup>14</sup> Ces références à Valéry se trouvent toutes dans la section *Soma et C E M*, dans les *Cahiers I* (pp. 1119-1149). J'ai essayé de réduire ces notes d'une trentaine de pages à l'essentiel dans un texte fluide et cohérent. Il va de soi que les séquences sont toutes littéralement de Valéry lui-même.

centrales de la première partie de *Corps et sens*, intitulée « Le corps de l'actant : corps-actant et corps sensible »<sup>15</sup>.

α.

[Valéry] *Le corps est l'unique, le vrai, l'éternel, le complet, l'insurmontable système de référence. Comme instrument de référence, il est le régulateur, la lampe de la veille, l'étalon de comparaison de la certitude, l'horloge du présent. Comme invariant de toutes les transformations mentales, comme objet capital, il fixe l'échelle et s'ouvre vers l'infini. Ce n'est point le corps anatomique, même quand c'est la seule machine qui accomplit les fonctions de sensation, de perception, de conscience et d'action. Corps vrai – c'est-à-dire non pas le corps visible et imaginable, l'anatomique mais l'intime travail et fonctionnement qui est véritablement notre corps, notre facteur. Le corps est ce que nous nous sentons d'attaché toujours à nous mais l'ambiguïté sur le corps est que nous ne le verrons jamais en tant que tel. Ce corps qui fait tout – et qui finalement s'est donné un Moi pour Roi de ses sens – un fantôme de roi – lequel se croit intérieur et n'est, au contraire, qu'une idole du superficiel. L'esprit est un moment de la réponse du corps au monde. Car l'esprit n'est dans le vivant que l'avenir de l'adaptation.*

Jacques Fontanille justifie dans l'Introduction de *Corps et sens* son intérêt pour une sémiotique du corps comme contrepoids à une sémiotique marquée par le formalisme et le logicisme héritée essentiellement de la linguistique structurale. Il s'agit bien d'ancrer la sémiose dans l'*expérience sensible*, au-delà des modèles idéalistes et normatifs. Et s'il y a des *passions* en sémiotique, il devrait y avoir également une conception sémiotique du *corps*. Fontanille impose cet intérêt tout à fait valable en ouvrant un nouveau domaine de recherche, celui de la sémiotique de l'empreinte. Toutefois, la première partie de *Corps et sens* est absolument essentielle et offre le cadre théorique où l'idée du corps comme *siège, vecteur et opérateur* des « états d'âme » est développée à l'aide d'une modélisation complexe dont les subtilités s'éloignent souvent assez loin du savoir intuitif que nous avons de notre faculté somatique et émotionnelle. Il me semble que cette reconstruction poussée d'une sémiotique du corps prolonge fidèlement les propos que Valéry a pu

---

<sup>15</sup> Ce canevas des méditations de Paul Valéry est amendé par la poético-sémiotique très inspirée du corps que Raoul Dorra nous a offerte dans *La maison et l'escargot* (traduction par Veronica Estay Stange et Denis Bertrand), Paris, Hermann, 2013. Pour la conception phénoménologique du corps de Dorra, à laquelle j'adhère totalement, voir surtout les pp. 15-50 comportant des points de vue très personnels et d'émouvantes analyses.



suggérer dans la séquence des *Cahiers* que je viens de citer. Certes, le corps est figure et configuration, ce qui mène vers l'hypostase de l'empreinte, mais il est aussi et surtout le substrat de la sémiologie, le déterminant le plus puissant de l'actant. Le corps-actant est « l'insurmontable système de référence », « la lampe de la veille » qui éclaire la méthode pour une meilleure compréhension de la sémiologie incarnée. Trois séquences dans cet extrait des notes de Valéry sur le corps éclairent certainement les intuitions du sémioticien : que le corps « vécu » n'est pas le corps anatomique ou physiologique, ni le corrélat d'une quelconque visée scientifique ; que le corps cristallise les fonctions de perception, de sensation, de conscience et d'action (bien que la « conscience » ne semble avoir aucun statut sémiotique explicite) ; que nous « vivons » notre corps et que nous nous identifions pleinement avec notre corps dont on n'a pourtant aucune expérience extérieure dans sa totalité.

β

[Valéry] *Culte de la machine à vivre. La vie est pour chacun l'acte de son corps. Considère le vivant. Ce que tu vois et qui occupe d'abord ta vue, c'est cette masse d'un seul tenant, qui se meut, qui court, bondit, vole ou nage ; qui souffle et qui agit, et qui multiplie ses actes et ses apparences, ses ravages, ses constructions et soi-même dans le milieu matériel... L'équilibre stationnaire du percevoir et du connaître est assuré par l'incessant travail de la vie. Mon-Corps comprend les forces. Écoulement de l'énergie à travers le vivant.*

Déjà dans *Sémiotique des passions*<sup>16</sup>, la « vie » s'introduit comme un *problematon* quasi métaphysique et pourtant nécessaire pour une théorie cohérente des « états d'âme ». La « vie », un indéfinissable hjelmslevien, une structure élémentaire brøndalienne ? Les auteurs de la *Sémiotique des passions* semblent hésiter sur le statut épistémologique de la « vie » : « Le sentir se donne d'emblée comme une manière d'être qui va de soi, *antérieurement à toute empreinte* ou grâce à l'élimination de toute rationalité ; selon certains, il s'identifie avec le *principe de la vie même*. Situer la passion dans un au-delà de la signification, antérieurement à toute articulation sémiotique, sous la forme d'un pur 'sentir', serait comme saisir le *degré zéro du vital*, le 'paraître' minimal de l' 'être' »<sup>17</sup>. *Soma et séma* (2004),

---

<sup>16</sup> Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991.

<sup>17</sup> *Op.cit.*, « La vie », pp. 22-23. Ce même extrait de la *Sémiotique des passions* est commenté par Raoul Dorra, *op.cit.*, p. 152.

première version de *Corps et sens*, est publié plus de dix ans après la *Sémiotique des passions*, et le questionnement y est considérablement radicalisé puisque la *sémiotique de l’empreinte* y est dite généralisable sur l’entier domaine de la sémiotique du corps dans son acception la plus large<sup>18</sup>. L’angoissant *problematon* qui nous pousse vers la sphère métaphysique se résume ainsi : le *vivre* – la « machine de vivre » dans les mots de Valéry – est-il au-delà de tout sens, de toute schématisation, dans les brumes de l’insaisissable, sans aucun mode d’existence ? Une théorisation à partir du statut et des propriétés du *corps-actant* nous montrera le chemin à parcourir qui pourrait nous conduire, par réduction, à une origine qui transcende le domaine explicitement sémiotique. La réduction consiste à poser la source commune aux oppositions, certes valables conventionnellement mais dangereusement illusoire, de l’*extéroceptif* et *intéroceptif*, du *Moi* (« corps de référence ») et *Soi* (« corps propre, le corps figural, le corps des empreintes »). La sagesse phénoménologique (Husserl, Merleau-Ponty) nous avait transmis un couple plus profondément enraciné : la *chair* (Fontanille : « l’instance énonçante par excellence, substance matérielle, force dotée d’une énergie transformatrice – la chair impulse, résiste, fait référence ») et le *corps* (Fontanille : « porteur d’une identité en construction et en devenir, le corps se mesure en s’adaptant – le corps oriente, dirige, s’invente et s’identifie »). Mais comment implanter chair et corps dans la source qu’est la vie ? C’est en passant d’une description de l’actant-corps à l’analyse du corps-actant que l’on parvient à respecter l’implantation de *chair/corps* dans la *vie*, la « machine à vivre » de Valéry. Là où le *corps* est « actantialisé » et non pas l’inverse, on ne risque plus de vider la chair/corps de « sa » vie, de cette entité de fond comme matière et dynamique des forces, comme productrice des seuils et des formes – dans ce cas-là, le corps garde sa force d’origine au cours du processus de l’actorialisation qui est nécessairement une programmation réductrice. Dans les termes de Fontanille : « Si la programmation peut être définie comme une forme de contrainte externe, les initiatives du corps-actant expriment sa marge de liberté, une liberté individualisante, qui rendrait possibles aussi bien les ‘ratés’ de l’action *que la beauté du geste* »<sup>19</sup>. Sauvegarder la beauté du corps-actant, l’esthétisation est évidemment une déprogrammation de l’imposition actantielle, quelle victoire du Merleau-Ponty de la *chair* sur le Didier Anzieu du *corps-enveloppe* ! Il est vrai que le corps-actant n’est pas une entité

---

<sup>18</sup> *Corps et sens*, *op.cit.*, p. 107.

<sup>19</sup> *Op.cit.* p. 20.

ontologique stable et éternel – c’est le noyau d’un ensemble de résistances, de singularisations, un « filtre en vue du tri axiologique »<sup>20</sup>, une succession de péripéties...

γ

[Valéry] **Le sentiment du corps**, action du corps sur lui-même, forme perçue immédiatement, variable, instantané, perçant dans notre conscience, est la **variable subjective capitale**. Mon-corps est ce qui reste quand l’Autre, figure extérieure, œuvre des yeux et du souvenir, est radicalement repoussée. Mon-corps commence comme sans-ligne, comme vide de mondanité, comme tournée vers sa propre plénitude. Quand on dit : Cet arbre – le tout s’adresse à l’esprit. Arbre est du monde. Cet est du corps – axe de référence. Au point de vue accidentel – le corps est monde. Le corps est un espace et un temps – dans lesquels se joue le drame des énergies. [...] La certitude intime, l’identité, la non-nausée, la quantité de correspondances croisées donnant la sensation du solide, celle de restituer in integrum sont réciproques, réactions, de toute une activité à laquelle les muscles et les nerfs, leurs obscures actions de présence et réactions sont essentielles. Mon-Corps m’est aussi étranger qu’un objet quelconque – (si ce n’est bien plus) et m’est plus intime, plus premièrement et primitivement MOI que toute pensée. Mon-Corps se fait sentir à « moi » comme corps étranger. Il disparaît pour devenir acte-moi, et je n’en ai plus conscience quand il est véritablement « mon » corps. Plus il est mien, plus il est insensible – c’est-à-dire de même absence de masse que moi. Dans la sensation vive, celle-ci est de même puissance que moi – soit qu’elle s’y substitue comme dans le plaisir – soit qu’elle tende à le dévorer, comme dans la douleur. Le moi est le rôle plus ou moins caché du corps dans la conscience.

Ce que Valéry appelle le « sentiment du corps [...] comme variable subjective capitale » est traduit par Fontanille en « pure sensibilité, centre sensori-moteur soumise à l’intensité des pressions et des tensions qui s’exercent dans le champ de présence »<sup>21</sup>. Et notre auteur explique les fluctuations de ce champ ontologique qu’est la corporéité du sujet, à partir des tensions entre les « trois instances du corps-actant » que nous avons d’ailleurs déjà répertoriées. Le *Moi-chair*, premier en rang et en puissance formatrice, est pertinemment défini par notre

---

<sup>20</sup> *Op.cit.*, p. 25.

<sup>21</sup> *Op.cit.*, p. 13.

sémioticien comme : « l'instance de référence, l'identité postulée mais toujours susceptible de se déplacer, ainsi que le siège et la source de la *sensori-motricité* ; il est aussi le *système matériel* dont l'inertie peut se manifester soit par répugnance soit par saturation »<sup>22</sup>. Au niveau du *Soi-corps*, Fontanille distingue un *Soi-idem* dont l'identité peut être définie comme un *rôle*, et un *Soi-ipse* dont l'identité est constituée plutôt comme une *attitude*. Ainsi, le corps-actant est un champ de corrélations tensives entre ces trois types de valences. La stabilité identitaire du corps-actant est constamment mise en question (rémanence, résistance) – c'est que la corporéité du sujet déploie constamment des efforts pour se libérer des contraintes de la schématisation actantielle. Au moment de la libération totale de toute programmation, la corporéité (re)deviendrait *chair* et rien que chair.

δ

[Valéry] *Le navire Esprit flotte et fluctue sur l'océan Corps. Quoi de plus excitant pour l'esprit que l'ignorance où il est de son corps ? C'est merveille que nous n'ayons rien pour connaître ce corps nôtre ! Il n'est pour l'esprit ni cœur, ni foie, ni cerveau... - Quantité d'imbéciles placent ce pauvre esprit au-dessus de ce corps ! La pensée n'est sérieuse que par le corps. C'est l'apparition du corps qui lui donne son poids, sa force, ses conséquences et ses effets définitifs. L'« âme » sans corps ne ferait que des calembours et des théories. Qu'est-ce qui remplacerait les larmes pour une âme sans yeux, et d'où tirerait-elle un soupir et un effort ? Et que serait telle pensée, si elle n'avait une gorge à serrer, des glandes à tarir, une tête à enflammer, un souffle à comprimer, des mains à agiter, des membres à paralyser ? // Ainsi le vivant donne lieu au monde par la **sensibilité**. Pendant tout le temps que dure l'être vivant sa température, sa pression [...] restent voisines d'une valeur. La plus grande partie du corps ne parle que pour souffrir. Tout organe qui se fait connaître est déjà suspect de désordre. Silence bienheureux des machines qui marchent bien. Rien de plus étranger que notre corps. Ses plaisirs et ses souffrances nous sont incompréhensibles. Dans quel langage traduit-il ce que nous sentons en lui ?*

Un chapitre parmi les plus instructifs de *Corps et sens* s'intitule « Le corps et les champs du sensible »<sup>23</sup>. Rien d'étonnant à ce que le sémioticien fasse

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Op.cit.*, pp. 53-78.

abstraction de toute considération sur la relation de l'esprit/âme et/ou la pensée avec le corps, thème pourtant brillamment développé dans les *Cahiers* du poète-philosophe Paul Valéry : « Le navire Esprit flotte et fluctue sur l'océan Corps ». Par contre, ce qui intrigue le sémioticien, c'est la théorisation des plaisirs et des souffrances de l'actant-corps (thymies et phories), et il n'est pas étonnant que Valéry lui aussi s'interroge sur « la gorge à serrer, les glandes à tarir, une tête à enflammer, un souffle à comprimer, des mains à agiter, des membres à paralyser », i.e. « la pression, la température des états d'âme »... La *sensibilité*, plus que la perception et l'entendement, devient ainsi reine des facultés. Le chapitre sur les « champs du sensible » de Fontanille offre maint détail et argument supplémentaire à l'intuition valéryenne ce concernant. L'angoisse, la stupeur, l'attente, la fascination, l'admiration, l'étonnement, la honte, sont tant de thèmes valéryens et également tant d'états d'âme analysés en profondeur dans les sémiotiques de Fontanille et Zilberberg, en parfaite symbiose avec les intuitions souvent exquises de Valéry<sup>24</sup>.

4

La typologie des « champs du sensible » proposée dans *Corps et sens*<sup>25</sup> tend à une complétude riche en suggestions: le « champ du sensible » *intransitif* (« sentir sa chair vivre », « exister corporellement de l'intérieur ») est d'une extrême importance fondatrice en sémiotique comme pour Valéry. *Corps et sens* détermine le « sentiment du corps » comme la « variable subjective capitale » (syntagme percutant dans le troisième fragment valéryen cité plus haut). D'autres types de « champs du sensible » sont détectés dans cette typologie : un champ est *transitif* lors de son actualisation par le *toucher* (transition entre le propre et le non-propre) et j'y reviens dans un instant ; le champ est *réfléchi*, là où le rôle de la *sensorimotricité* exploite la propriété de réflexivité du Moi et du Soi, théorème à première vue moins évident ; le champ est *récuratif* ou *réciroque* dans le cas de l'*olfaction* (où Fontanille voit la virtualité constante d'une quantification) ; le champ est *interne*, c'est le champ sensoriel du *goût* qui repose évidemment sur du contact mais l'identification des saveurs gustatives présuppose également le déploiement d'une « scène intérieure », d'un « théâtre » intéroceptif, d'un « corps interne, creusé et habité » ; le champ est *réversible* et *simultané*, ce qui est le cas de l'*ouïe*, et

---

<sup>24</sup> Voir la Note 13.

<sup>25</sup> *Op.cit.* pp. 58-74.

l'hypothèse de Fontanille est que « le champ sensible manifesté par l'audition serait une bulle dont le centre serait la chair »<sup>26</sup>, ce qui donne à l'ouïe, dans le paragone des cinq sens, un rang particulièrement noble : la sollicitation sensorielle y est une invocation pleine et directe de la chair ; et finalement, il y a le type de champ sensoriel à *enchâssement*, où la *vision* est considérée souvent comme occupant le rang le plus élevé du paragone : elle aboutit à l'autonomie de la dimension figurale du sensible, elle rend la conversion eidétique possible tout comme le cumul des débrayages, et de suite sa structure actantielle semble être la plus complexe parmi les « champs du sensible » inventoriés.

Attardons-nous un instant sur le type du « champ sensible » actualisé par le *toucher* et courageusement circonscrit par Fontanille. Les propriétés que l'on impute au toucher devraient être attribuées plutôt à une « proto-sensation », le fond commun de la sensibilité dans son entièreté, source des synchrétismes polysensorielles et des synesthésies. C'est certainement ma position aussi. Fontanille définit alors le « prédicat de base » de ce champ sensoriel intensément « pathique » (attirer et/ou repousser, sympathie et/ou antipathie), comme le rapport entre ce qui est senti comme propre (le *Soi*) et ce qui est senti comme non-propre (le *non-Moi*), tension qui découle d'un *contact* vécu dans l'enveloppe corporelle rendant possible la contiguïté. La transitivité dont témoigne ce type de « champ sensible » « invente » la proprioceptivité, i.e. le corps intérieur, vécu et enrichi ou, dans les mots de Valéry, la « variable subjective capitale ». Fontanille note que d'autres candidats aussi peuvent réaliser cette même transitivité, et il mentionne dans ce contexte la respiration. Un autre élargissement consisterait à distinguer phénoménologiquement différentes positions corporelles du toucher, en exploitant la suggestion de Leroi-Gourhan qui affirme qu'il y a eu au cours de l'histoire de l'homínisation une étape cruciale : le déplacement de la fonction du toucher « de la face vers les membres antérieurs ». Raoul Dorra s'inspire du Greimas de *De l'imperfection* et du Valéry du *Discours aux chirurgiens* pour montrer en termes phénoménologiques qu'il existe une échelle sensorielle si, dans une analyse du sens du toucher, on se déplace d'un fonctionnement de la bouche (suction, baiser) à

---

<sup>26</sup> *Op.cit.* p. 68.

celui de la main<sup>27</sup>. La finesse des suggestions de Dorra offre un supplément bienfaisant au schéma abstrait de la reconstruction sémiotique.

De toute évidence, il ne s'agit pas de construire une théorie psychophysiologique des *canaux sensoriels* et même pas de construire une typologie sémiotique des potentialités sensorielles des « cinq sens », mais bien plus de sémiotiser les *champs sensibles* définis d'une part à partir de la polysensorialité des expériences vécues du corps-actant et de l'autre à partir des manifestations figurales du *Soi*. L'option méthodique est de prime importance : plus de théorie taxinomique et combinatoire des synesthésies mais l'enracinement de la sensibilité des corps-actants dans le fond existentiel d'un *sentiment du corps-en-vie* où les flux tensifs et motions intimes démontrent une organisation en champs positionnels selon des fonctions prédicatives abstraites (transitivité, intransitivité, réflexivité, récursivité, réciprocité, enchâssement, etc.). Non pas les *ordres sensoriels* sont exhumés par cette méthode, mais les *champs sensibles* qui renvoient à des *instances corporelles* qu'une *topique somatique* devrait reconnaître. Fontanille nous offre des brins d'une telle topique somatique en distinguant entre le Soi-corps propre (l'enveloppe tournée vers l'extérieur), le Soi-corps interne (le « théâtre » intéroceptif), le Moi-chair (le substrat dynamique qui consiste de tensions et de détentes ou, dans un langage plus métaphorique, de « vibrations de l'âme ») et le Moi-référent (centre de référence par défaut). Comment juger cette *option méthodique* où l'analyse modélisante est amendée par les riches résultats d'une saisie phénoménologique et ses subtiles intuitions ? *Corps et sens* éblouit comme une pyramide – la gigantesque masse enveloppe un mystère que le sémioticien, dans son humilité et de par son intelligence, n'a pas voulu, n'a pas pu anéantir.

Bruxelles, novembre/décembre 2019

---

<sup>27</sup> Raoul Dorra, *op.cit.*, pp. 164-181. J'ai proposé *in extenso* une analyse de ce glissement de la bouche vers la main, et précisément à partir de la « manomanie » de Paul Valéry, dans mon livre *La main et la matière. Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*, voir Note 7.