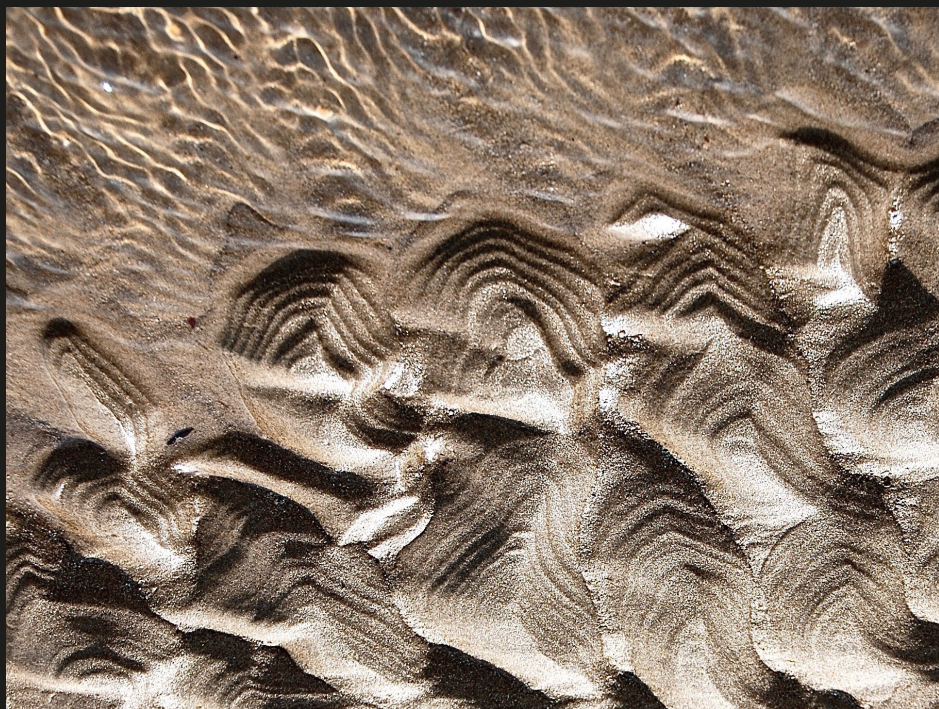


# Le sens, le sensible, le réel

Essais de sémiotique  
appliquée



Anne Hénault (dir.)

ISBN : 979-10-231-3697-5

Herman Parret · L'œuvre de main : pour une sémiotique haptologique

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES



*Le sens, le sensible, le réel* est le résultat de plusieurs rencontres de chercheurs qui se sont déroulées à l'abbaye de Royaumont, avec l'objectif de faire le point sur l'évolution de la pratique sémiotique, depuis la disparition du fondateur de l'École sémiotique de Paris, A. J. Greimas. Sa fameuse *Sémantique structurale* (1966) avait, d'emblée, fixé des règles qui avaient bouleversé l'approche des significations, jusqu'alors cantonnée au domaine verbal : « C'est en connaissance de cause que nous proposons de considérer la perception comme le lieu non-linguistique où se situe l'appréhension de la signification. » La sémiotique « se reconnaît ouvertement comme une tentative de description du monde des qualités sensibles ».

Plusieurs des premiers continuateurs de cette aventure fondatrice se sont associés à de jeunes chercheurs pour proposer ces « Essais de sémiotique appliquée » qui constituent la pointe avancée de la sémiotique post-structurale. Ils concernent de nombreux domaines du sensible, *naturels* ou *culturels* (de la musique à la biologie), et demeurent cependant unifiés par la théorie puissante développée par l'École de Paris.

On sera toutefois surpris d'observer comment, sous l'emprise du sensible, l'expression de ces travaux – rigoureusement fidèle à la théorie d'ensemble sans prétendre à des vues définitives – se fait limpide et sensuelle, loin des arides calculs de la sémiotique narrative.

34€

979-10-231-0632-9



LE SENS, LE SENSIBLE, LE RÉEL

Anne Hénault est spécialiste des sciences du langage, professeur émérite à Sorbonne Université et vice-présidente de l'Association internationale de sémiotique. Elle travaille sur l'épistémologie de la sémiotique et a publié *Les Enjeux de la sémiotique* (2012), *Histoire de la sémiotique* (1997), *Le Pouvoir comme passion* (1994). Elle a dirigé *Questions de sémiotique* (2002) et *Ateliers de sémiotique visuelle* (2004). Elle est également l'auteur de nombreux articles.

*Pour la sémiotique des formes signifiantes, le miroir des pierres qu'offre le site de Gavrinis aux écritures de la mer sur le sable, a valeur de question et même de démonstration.*

1<sup>re</sup> de couverture

Christine Delcourt, *Petits plis, mouvements de l'âme et de la mer*

4<sup>e</sup> de couverture

Cliché Illés Sarkantyu

« [...] ce qui distingue le monument de Gavrinis de tous les dolmens que j'ai vus, c'est que presque toutes les pierres composant ses parois sont sculptées et couvertes de dessins bizarres. Ce sont des courbes, des lignes droites, brisées, tracées et combinées de cent manières différentes. Je ne saurais mieux les comparer qu'au tatouage des insulaires de la Nouvelle-Zélande [...]. Parmi une multitude de traits qu'on ne peut regarder que comme des ornements, on en distingue un petit nombre que leur régularité et leur disposition singulière pourrait faire ressembler à des caractères d'écriture. [...] Il y a encore des chevrons, des zigzags, et bien d'autres traits impossibles à décrire. » (Prosper Mérimée, *Notes de voyage dans l'Ouest de la France*, 1836.)

Maquette de couverture

Atelier Papier

Anne Hénault (dir.)

avec la collaboration de Denis Bertrand, Jean-François Bordron,  
Verónica Estay Stange et Maria Giulia Dondero

# Le sens, le sensible, le réel

Essais de sémiotique appliquée

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Sorbonne Université Presses est un service général  
de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2019, 2023  
ISBN de l'édition papier : 979-10-231-0632-9

Mise en page 3d2s/Emmanuel Marc Dubois (Paris/Issigeac)  
d'après le graphisme de Patrick Van Dieren

**SUP**

Maison de la Recherche  
Sorbonne Université  
28, rue Serpente  
75006 Paris

tél. : (33)(0)1 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

<https://sup.sorbonne-universite.fr>



Le réfectoire de l'abbaye de Royaumont  
© Michel Chassat





TROISIÈME PARTIE

Le réel :  
pratiques, objets médias



## L'ŒUVRE DE MAIN : POUR UNE SÉMIOLOGIE HAPTOLOGIQUE

*Herman Parret*  
*Université de Louvain*

### « À LA GLOIRE DE LA MAIN »

Paul Valéry prononce le 17 octobre 1938 dans l'amphithéâtre de la Faculté de médecine de Paris, à l'occasion du Congrès de chirurgie, son délicat et généreux *Discours aux chirurgiens* qui comporte le fragment suivant, que je cite *in extenso*<sup>1</sup> pour sa beauté et sa pertinence :

Tout homme se sert de ses mains. [...] Mais que ne fait point la main ? Quand j'ai dû penser quelque peu à la chirurgie, en vue de la présente circonstance, je me suis pris à rêver assez longtemps sur cet organe extraordinaire en quoi réside presque toute la puissance de l'humanité, et par quoi elle s'oppose si curieusement à la nature, de laquelle cependant elle procède. Il faut des mains pour contrarier par-ci, par-là, le cours des choses, pour modifier les corps, les contraindre à se conformer à nos desseins les plus arbitraires. Il faut des mains, non seulement pour réaliser, mais pour concevoir l'invention la plus simple sous forme intuitive. Songez qu'il n'est peut-être pas, dans toute la série animale, un seul être autre que l'homme, qui soit mécaniquement capable de faire un nœud de fil ; et observez, d'autre part, que cet acte banal, tout banal et facile qu'il est, offre de telles difficultés à l'analyse intellectuelle que les ressources de la géométrie la plus raffinée doivent s'employer pour ne résoudre que très imparfaitement les problèmes qu'il peut suggérer.

1 Paul Valéry, *Discours aux chirurgiens*, dans *Variété. Études philosophiques ; Œuvres I*, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 907-923 (l'extrait cité se trouve p. 918-919). Ce texte de 1938 a paru d'abord aux éditions de la Nouvelle Revue Française et a été repris dans *Variété V* (1944). L'extrait cité a été également repris sous le titre *Manuopera* dans *À la gloire de la main*, textes par Gaston Bachelard, Paul Éluard, Jean Lescure, Henri Mondor, Francis Ponge, René de Solier, Tristan Tzara et Paul Valéry (avec des gravures d'artistes contemporains), Paris, 1949.

Il faut aussi des mains pour instituer un langage, pour montrer du doigt l'objet dont on émet le nom, pour mimer l'acte qui sera verbe, pour ponctuer et enrichir le discours.

Mais j'irai plus avant. [...] Il suffit [...] de considérer que notre vocabulaire le plus abstrait est peuplé de termes qui n'ont pu lui être fournis que par les actes ou les fonctions les plus simples de la main. *Mettre*; – *prendre*; – *saisir*; – *placer*; – *tenir*; – *poser*, et voilà: *synthèse*, *thèse*, *hypothèse*, *supposition*, *compréhension*... [...]

Ce n'est pas tout. Cette main est philosophe. Elle est même, et même avant saint Thomas l'incrédule, un philosophe sceptique. Ce qu'elle touche est *réel*. Le réel n'a point, ni ne peut avoir, d'autre définition. Aucune autre sensation n'engendre en nous cette assurance singulière que communique à l'esprit la résistance d'un solide. Le poing qui frappe la table semble vouloir imposer silence à la métaphysique, comme il impose à l'esprit l'idée de la volonté de puissance.

Je me suis étonné parfois qu'il n'existât pas un «*Traité de la main*», une étude approfondie des virtualités innombrables de cette machine prodigieuse qui assemble la sensibilité la plus nuancée aux forces les plus déliées. Mais ce serait une étude sans bornes. La main attache à nos instincts, procure à nos besoins, offre à nos idées, une collection d'instruments et de moyens indénombrables. Comment trouver une formule pour cet appareil qui tout à tour frappe et bénit, reçoit et donne, alimente, prête serment, bat la mesure, lit chez l'aveugle, parle pour le muet, se tend vers l'ami, se dresse contre l'adversaire, et qui se fait marteau, tenaille, alphabet?... Que sais-je? Ce désordre presque lyrique suffit. Successivement instrumentale, symbolique, oratoire, calculatrice, – agent universel, ne pourrait-on la qualifier d'*organe du possible*, – comme elle est, d'autre part, l'*organe de la certitude positive*?

Ce «*Traité de la main*» devrait inventorier les prodiges de cette merveilleuse machine qu'est la main, de l'acte banal de faire un nœud de fil, par l'intervention créatrice dans les interactions communicatives, l'ostension du doigt pointé, la dérivation de toute une lexicologie savante, jusqu'à l'acte philosophique par excellence: *toucher le réel*, pour vaincre le scepticisme, pour exploiter le possible, pour acquérir de la certitude positive. Cette main est à partir de la nature ou du corps animal et de ses instincts, mais elle les transcende pour inventer mots, concepts et raisons, pour communiquer à l'esprit ses matières. La multifonctionnalité de la main est immense, et la formule taxinomique impressionnante: la main est «*l'appareil qui tout à tour frappe et bénit, reçoit et donne, alimente, prête serment, bat la mesure, lit chez l'aveugle, parle pour le muet, se tend vers l'ami, se dresse contre l'adversaire, et [...] se fait marteau,*

tenaille, alphabet ». Valéry excelle dans ces taxinomies, et je cite une autre « formule » foisonnante tirée des *Cahiers* :

La *main* bénit, gratte le nez ou pire, tourne le robinet, prête serment, manie la plume ou le pinceau, assomme, étrangle, presse le sein, arrache, caresse, lit chez l'aveugle, parle chez le muet, adjure, menace, accueille, fait une trille, donne à manger ou à boire, se fait compteur, alphabet, outil, se tend vers l'ami, et contre l'ennemi ; et tour à tour, instrumentale, symbolique, oratoire, mystique, géométrique, arithmétique, prosodique, rythmique, acteur universel, agent général, instrument initial<sup>2</sup>.

Le *Discours aux chirurgiens* se réfère évidemment à la main de ces « Messieurs » qui pratiquent « dans l'exercice de [leurs] dramatiques fonctions » « [la] pénétration et [la] modification [...] des tissus de notre corps »<sup>3</sup>. La main du chirurgien est une main « qui touche à la vie<sup>4</sup> » et dont la matière est la chair vive, mais le Faire de cette main, « experte en coupes et en sutures<sup>5</sup> », est un *art*, et Valéry n'hésite pas d'énoncer à ces Messieurs qu'« un *artiste* est en vous à l'état nécessaire<sup>6</sup> ». De toute évidence, c'est bien ce syntagme qui nous captive, de la main du chirurgien à la main de l'artiste, puisqu'il s'agira bien du Faire de l'artiste dans ce qui suit. Voici ce que Valéry suggère :

Qu'est-ce qu'un artiste ? Avant tout, il est un agent d'exécution de sa pensée [...] ; et donc, que la personnalité intervient, non plus à l'étage purement psychique où se forme et se dispose l'idée, *mais dans l'acte même*. L'idée n'est rien, et en somme, ne coûte rien. Si le chirurgien doit être qualifié d'artiste, c'est que son ouvrage ne se réduit pas à l'exécution uniforme d'un programme d'actes impersonnel. [...] Toute la science du monde n'accomplit pas un chirurgien. *C'est le Faire qui le consacre*<sup>7</sup>.

2 Dans *Homo* [1938] ; *Cahiers*, éd. Judith Robinson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1974, p. 1431. D'autres « formules » ont été proposées, comme celle que Jean-Luc Nancy construit sous le terme de *corpus du tact* : « Corpus du tact : effleurer, frôler, presser, enfoncer, serrer, lisser, gratter, frotter, caresser, palper, tâter, pétrir, masser, enlacer, étreindre, frapper, pincer, mordre, sucer, mouiller, tenir, lâcher, lécher, branler, regarder, écouter, flairer, goûter, éviter, baiser, bercer, balancer, porter, peser » (dans *Corpus*, Paris, Métailié, 1992 [cité dans Jacques Derrida, *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2000, p. 85]). Comme le remarque Derrida, cette sémantique ou rhétorique du tact n'est pas vraiment une liste catégorielle des opérations qui consistent à toucher par la main puisqu'elles comportent des exclusions et surtout des inclusions (mordre, sucer, regarder, écouter...) métonymiques qui réfèrent à un « toucher fondamental » combinant tous les sens.

3 *Discours aux chirurgiens*, éd. cit., p. 913 et 911.

4 *Ibid.*, p. 920.

5 *Ibid.*, p. 918.

6 *Ibid.*, p. 917.

7 *Ibid.*, p. 917-918.

C'est bien pourquoi l'œuvre d'art est avant tout *manuopera*, une manœuvre, une œuvre de main.

Cette apologie valéryenne de la main nous laisse supposer l'urgence d'une sémiotique haptologique qui, de toute évidence, est toujours à construire. Les *Cahiers* abondent en méditations sur l'universalité créatrice et plurifonctionnelle de la main humaine. Valéry déplore que l'acte du toucher par la main a été si mal étudié, qu'il n'y a pas de théorie valable de la main<sup>8</sup>, et il n'hésite pas d'énoncer une véritable provocation : « L'étude de la main humaine (système articulé, forces, contacts, etc.) est mille fois plus recommandable que celle du cerveau. Cette concentration du saisir et du sentir. Durée de striction<sup>9</sup> ». Certes, la main est « organe de la *pensée*, est capable d'une infinité de tâches – peut frapper et dessiner, saisir et signifier<sup>10</sup> », mais la main n'*exécute* pas une pensée qui *conçoit*, n'est pas l'esclave d'une programmation antérieure par l'esprit. Au contraire, « [la main] va *éduquer* le cerveau, [et ainsi elle] commet le premier acte métaphysique, le premier acte qui se distingue de son objet immédiat<sup>11</sup> ». Il est vrai que la main est l'organe en tant que certitude positive, en contact direct, indiciel et fusionnel avec le réel, mais elle est avant tout l'*organe du possible* qui se distingue de son objet immédiat, qui façonne son corrélat. Disons que la main n'est pas tant un « appareil de représentation<sup>12</sup> » qu'un *appareil de présentification* ; la main *trace, travaille*, et Valéry est envoûté par « le *travail des mains* d'une artiste au piano<sup>13</sup> », comme des mains du sculpteur qui « travaillent » une pierre homogène et le cuivre, des mains de l'ouvrier même « qui ne sait pas qu'il a deux mains et rien que deux<sup>14</sup> ». La main, objet d'étonnement et d'admiration : « Celui qui regarde sa main, la fait mouvoir et considère la main et son mouvement, comme une curiosité, et se dit *En quoi ceci est-il Moi ou de Moi*<sup>15</sup> » et « Je parle à Mme Curie de ses mains qui font de si étranges exercices dans l'espace pendant qu'elle parle – comme un pianisme ou harpisme d'une légèreté singulière<sup>16</sup> ». La vie sensitive, selon l'apologie de Valéry, est *œuvre de main* : « Le grain d'une roche, la dureté d'un tronc, la vie froide de feuilles saisies à *pleine main*, l'inertie de l'eau, m'arrêtent, m'immobilisent et m'accablent<sup>17</sup> ».

304

8 *Cahiers*, éd. cit., t. I, 1973, p. 1133.

9 *Ibid.*, p. 1127.

10 *Ibid.*, p. 946 (« L'esprit sert à tout, comme la main », *Cahiers*, éd. cit., t. II, p. 1361).

11 *Cahiers*, éd. cit., t. II, p. 602.

12 *Cahiers*, éd. cit., t. I, p. 419.

13 *Ibid.*, p. 354.

14 *Ibid.*, p. 1067.

15 *Cahiers*, éd. cit., t. II, p. 318.

16 *Ibid.*, p. 964.

17 *Cahiers*, éd. cit., t. I, p. 136.

Une sémiotique de la *sensorialité* a une double stratégie : elle détrône l'œil pour valoriser en même temps la main. Elle relativise le pouvoir de la vue – qui dans la métaphysique occidentale a toujours été tenue en haute estime – et revalorise le toucher, l'haptique avec sa riche variété de synesthésies. « Nous devons nous habituer », écrit Merleau-Ponty, « au fait que tout visible est taillé dans le tangible<sup>18</sup> ». Dans cette perspective la main a plus d'imagination que la vue. La présence est en premier lieu présence tangible. La vue est ainsi détrônée en faveur du toucher et le contact par la main devient la voie d'accès privilégiée à la présence. Dans la phénoménologie du toucher – dans les *Ideen II* de Husserl, dans *La Phénoménologie de la perception* et *Le Visible et l'Invisible* de Merleau-Ponty – se développe, comme chez Valéry, une apologie de la main. Merleau-Ponty écrit dans *L'Œil et l'esprit* « que l'œil [est ému] par un certain impact du monde, mais rend par le moyen de la main cette émotion au visible ». Husserl proclame non seulement la primauté du toucher sur les autres sens, il souligne également le primauté de la main sur le corps tactile. La main et les doigts sont omniprésents dans les textes des *Ideen II*, et il ne s'agit pas tant du doigt qui pointe et signale mais bien du doigt qui touche, en pleine réflexivité. Derrida a remarqué l'hypostase de la main et de ses doigts chez Husserl : « Là où Husserl discute le toucher, il y est seulement question des doigts de la main<sup>19</sup> ». Ainsi, la tradition haptocentrique en philosophie met le toucher en rapport non pas avec le corps tactile dans sa globalité mais bien plutôt avec la main, en fait rien qu'avec les doigts, et surtout avec les extrémités des doigts. Dans son *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Kant écrit à ce propos :

Le sens du toucher se trouve dans les extrémités des doigts et dans les papilles y appartenant et qui rendent possible que par le contact avec la superficie d'un corps solide sa forme est reconnue. [...] Seul ce sens-là mène à la perception externe immédiate et voilà son importance : le toucher nous procure les renseignements les plus sûrs, même s'il s'agit du sens le plus rudimentaire<sup>20</sup>.

Une phénoménologie adéquate et délicate distingue d'emblée entre la touche et la caresse. *L'aisthèton* de la touche n'est pas présent de façon durable : le

<sup>18</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 177.

<sup>19</sup> Voir Jacques Derrida, *Le Toucher*, Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 193. « Là où il est question de toucher, il n'est pratiquement question que de l'homme et surtout des doigts de sa main. » Voir aussi p. 188 : « Mais pourquoi seulement la main et le doigt ? Et pourquoi pas mon pied et les doigts de mon pied ? Ne peuvent-ils toucher une autre partie de mon corps et se toucher les uns les autres ? Et les lèvres, surtout ? Toutes les lèvres sur les lèvres. Et la langue sur les lèvres. Et la langue sur le palais ou bien d'autres parties de "mon corps" ? Et les paupières dans le clin d'œil. Et les parois de l'orifice anal ou génital ? »

<sup>20</sup> Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Leipzig, I. Müller, 1833, p. 1797, par. 17.

*il y a* du processus de la touche est de nature furtive et fugitive. La main dans la touche est comme le pinceau : elle fonctionne comme *stylos* et danse sur les surfaces. C'est bien ce qui se passe dans la *dripping*-technique de Jackson Pollock : l'artiste répand la peinture sur le tableau, le pinceau « touche » le tableau. Ce que le contact laisse porte toujours les traces du relèvement, tandis qu'avec la caresse on obtient la temporalité contraire : ses traces se superposent et se transforment en des lignes et des surfaces qui forment en fin de compte un corps plein et homogène.

306

Plénitude de la caresse, choc de la touche. La caresse incorpore ce qui est caressé, la touche s'en débarrasse. La caresse mène à une fusion maximale, la touche à une conjonction minimale. Dans la caresse le dissemblable est élevé à un niveau où il est incorporé dans la généralité. La caresse a quelque chose d'un entrelacement fusionnel, une tentative de « couvrement » (Husserl parle de *Deckung*) qui a lieu dans un glissement purement temporel faisant de la succession des instants une ligne continue et une surface homogène, même si ce processus n'est jamais fini et qu'il reste une ouverture infinie à constituer ultérieurement. Husserl interprète cette ouverture comme la genèse d'un *reste* (*Überschuss*) : « Nous devons distinguer entre ce qui [...] est perçu en fait et le *reste* qui n'est pas perçu dans le vrai sens du terme mais est quand-même présent (*Mitdaseienden*). Chaque perception de ce type se transcende soi-même suffisamment et présente plus que ce qui est présenté *effectivement*<sup>21</sup> ».

Par conséquent, ce qui est palpité dans la caresse « signifie » plus que ce qui est effectivement présent dans la perception, et ceci est selon Husserl le résultat du fait que mon corps tactile, ma « chair », fait sa propre expérience comme une dynamique kinesthésique et synesthétique. Ma « chair » est *la source de ce reste*, elle est, en termes kantien, un appel au *suprasensible*, appel d'un domaine où il n'y a plus de sensation. La caresse est ce glissement infini, cette tentative de « couvrir », nécessairement inachevée. La touche comme contact en est le contraire : dans la rencontre de la main avec ce qui est touché, la perception se limite à un *choc*, un *coup*, comme si lors de la touche l'on ne réussissait pas à former un noème solide, fiable et durable. L'on peut sans doute dire que ma « chair », lors du choc de la touche, n'est plus source d'un « reste » mais plutôt contingence, irréprésentable : elle ne s'installe d'aucune façon, elle s'écoule, elle est condamnée à la disparition. C'est pourquoi la touche est vécue sur le mode de la peur, et que le frisson et la syncope en sont les pathèmes.

21 Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, citées par Didier Franck, *Chair et corps. Sur la phénoménologie de Husserl*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.



La main caressante diffère donc radicalement du *stylos* griffant. La caresse dure une éternité, la touche passe en un clin d'œil. En tant qu'acte, la touche requiert beaucoup de finesse et délicatesse. Sa signification réside en effet en une différence minimale. Le *il y a* de la touche arrive « comme des pigeons qui atterrissent », pour citer un adage connu de Nietzsche en rapport avec la vérité. Le pigeon se pose silencieusement – en un clin d'œil et c'est fait. Pour cela, pas besoin d'un contrôle de l'esprit, pas de raisonnabilité autonome, seul le fait inattendu, incalculable et précis. Cézanne disait que devant la montagne Sainte-Victoire il était toujours en attente d'un pigeon qui planerait vers lui, la « petite sensation » qui se présenterait. L'événement de la touche ne demande pas de concentration ni d'attention, mais de l'ascèse – l'ascèse de ne pas capituler face au prétexte de la théorisation, de ne pas céder au raisonnement, ni aux ruses des récits anecdotiques. Par conséquent, la touche chez Cézanne est le coup, la traction qui fait la naissance d'une couleur, « le surgissement d'un nuage à l'horizon ». *Touche* et *coup* sont des mots qui témoignent d'une certaine qualité de l'événement chromatique. La temporalité du processus n'est pas la durée, mais le moment (*kairos*), le *clin d'œil*. Transposée vers le registre de l'ouïe la touche y est comme un coup de foudre pour l'oreille, un son très intense et tout aussi court, un son strident, aigu et perçant. Le *stylos* d'un cri s'empare de l'oreille, va jusqu'à la limite de l'audible. Son ton aigu grave des vibrations dans l'oreille, jusqu'à la blesser et le tympan ne peut refuser la touche. L'état pathémique du sujet contraint à subir cette stridence se caractérise par le dégoût et l'angoisse d'être blessé. Ce que le sujet perçoit ici est à la limite de l'audible. Tel un prédateur la vibration se précipite sur le tympan. La stridence joute l'inécoutable.

La touche est une césure abrupte, une entaille cruelle, une blessure palpitante, un spasme insupportable. La touche détermine une hétérogénéité radicale : celle de la *matière* la plus présente à laquelle on ne peut échapper, à l'égard de laquelle chaque prétexte à la mise en forme est impossible. Cette présence absolue est jusque dans son for intérieur imprégnée et solidifiée par l'absence radicale, par le *Jenseits* du *suprasensible* (*Übersinnliche*). Le *il y a* se manifeste comme un événement nocturne, comme l'Autre du sensuel, comme l'exode du sensuel. La fulgurance de la touche se joue à la frontière de l'absence et de la présence. Le temps-espace du *il y a* de la touche est très mince, comme le temps-espace de la main de l'homme, responsable de la *capture*, de la *saisie*, du *geste* qui, comme le dit magnifiquement Denis Bertrand, saisit un temps qui rejoint par ce geste l'espace, ce temps-espace étant fondé dans l'esthésie la plus profonde du corps<sup>22</sup>.

22 Voir la contribution de Denis Bertrand au Séminaire intersémiotique (*Nouveaux actes sémiotiques*, en ligne : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1402>, consulté le 4 juillet 2019).

La touche et la caresse, deux modes du toucher. Une certaine sémiotique, depuis *De l'imperfection*<sup>23</sup>, exalte l'*aïsthèsis* du toucher. Greimas formule ainsi son apologie :

Or le *toucher* est plus que l'esthétique classique veut bien lui reconnaître – sa capacité de l'exploration de l'espace et de la prise en charge des volumes – ; il se situe parmi les ordres sensoriels les plus profonds, il exprime proxémiquement l'intimité optimale et manifeste, sur le plan cognitif, le vouloir de conjonction totale.

La *tactilisation* de la visualité est sans doute la plus spécifique de l'emprise *esthétique* sur les *sensibilia*, emprise du corps-comme-main plutôt que comme œil au regard éidétiquement intéressé. Le toucher, le goût et l'odorat sont perçus comme plus profondément implantés dans l'intimité du corps que la vue : c'est comme si le monde optique de l'apparaître était plus illusoire, plus étranger au corps, moins rythmique, avait moins de goût que le monde haptique de l'être. Dans cette subversion de la temporalité quotidienne, dans cette poétisation ou esthétisation de la vie, la perception pure des objets temporels est surmontée. Le désir du *felix aestheticus* vise en effet un suprasensible imaginaire qui ne se « présente » qu'haptiquement.

308

#### DIDEROT, UN INTERMÈDE

De Valéry à Diderot, même cheminement « à la gloire de la main ». Diderot est exemplairement intéressé au toucher dans l'histoire de la psychologie philosophique du XVIII<sup>e</sup> siècle. Voici quelques séquences de la *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient*<sup>24</sup>. « L'état de nos organes et de nos sens », écrit Diderot, a « beaucoup d'influence sur notre métaphysique et sur notre morale », et c'est ainsi que l'aveugle « ne fait pas grand cas de la pudeur »<sup>25</sup> puisqu'il n'a jamais vu aucune nudité, et encore, l'aveugle ne  *juge*  pas de la  *beauté* , à la manière d'un jugement esthétique kantien<sup>26</sup>, et pourtant Diderot s'émerveille : « On m'a parlé d'un aveugle qui connaissait au *toucher* quelle était la couleur des étoffes<sup>27</sup> ». Et faisant référence au cas de Saunderson, le plus célèbre aveugle-né au XVIII<sup>e</sup> siècle, discuté également par Condillac, Diderot écrit : « Saunderson voyait donc par sa *peau* ; cette enveloppe était en lui d'une

23 A. J. Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, P. Fanlac, 1987, p. 30.

24 Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient* [1749], Paris, Garnier, 1964.

25 *Ibid.*, p. 86-87.

26 *Ibid.*, p. 80-81.

27 *Ibid.*, p. 128.

sensibilité si exquise... Il y a donc aussi une *peinture* pour les aveugles, celle à qui leur propre peau servirait de toile<sup>28</sup>. Autre enchantement : « L'aveugle a la *mémoire des sons* à un degré surprenant ; et les visages, [pour lui], n'offrent pas une diversité plus grande que celle qu'il observe dans les *voix*. Elles ont pour lui une infinité de nuances délicates qui nous échappent<sup>29</sup> ».

Qu'en est-il de la compétence de *spatialisation* de l'aveugle-né ? Diderot se pose ainsi la question :

Comment un aveugle-né se forme-t-il des idées des *figures* ? Je crois que les *mouvements de son corps*, l'existence successive de sa main en plusieurs lieux, la sensation non interrompue d'un corps qui passe entre ses doigts, lui donnent la notion de *direction*... Il a, par des expériences réitérées du toucher, la mémoire des sensations éprouvées en différents points : il est maître de combiner ces sensations ou points, et d'en former des *figures*. Une ligne droite, pour un aveugle qui n'est point géomètre, n'est autre chose que la mémoire d'une suite de sensations du toucher placées dans la direction d'un fil tendu... Géomètre ou non, l'aveugle-né rapporte tout à l'extrémité de ses doigts. Nous combinons des points colorés ; il ne combine, lui, que des points *palpables*, ou, pour parler plus exactement, que des sensations dont il a la mémoire<sup>30</sup>...

Si on reconstruit quelque peu l'argument de Diderot, il semble y avoir deux pistes pour une explication psycho-anthropologique de ces phénomènes. D'abord, Diderot présuppose un *sens interne* ou une *faculté globale de sentir* : « Je ne connais rien qui démontre mieux la réalité du *sens interne* que cette faculté, faible en nous, mais forte dans les aveugles-nés, de sentir ou de se rappeler la *sensation des corps*, alors même qu'ils sont absents et qu'ils agissent sur eux... Nous pouvons très bien reconnaître en nous la *faculté de sentir* à l'extrémité d'un doigt » de sorte que, comme il dit, « les sensations qu'il aura prises par le toucher seront, pour ainsi dire, le *moulé* de toutes les idées »<sup>31</sup>. Ce *sens interne*, de Kant à Merleau-Ponty, cette « faculté de sentir » en tant que telle, « moule » de toute la vie sensorielle, est une hypothèse que Diderot ne développe pas mais admet intuitivement. L'autre explication est celle qui pointe vers la *synesthésie*<sup>32</sup> : « Le son de la voix avait pour [l'aveugle-né] la même séduction ou la même répugnance que la physionomie pour celui qui voit... Quand [il] entendait chanter, [il]

28 *Ibid.*, p. 102.

29 *Ibid.*, p. 83.

30 *Ibid.*, p. 89.

31 *Ibid.*, p. 91.

32 Je ne fais que mentionner en ce lieu l'article « Synesthésie et profondeur » de Claude Zilberberg (*Visible*, 1, 2005, p. 83-103) où la synesthésie, entre autres de la vue et du toucher, est traitée dans le cadre de la grammaire tensive. Zilberberg cite sans trop approfondir les conceptions de Deleuze et de Riegl, comme je le ferai *in extenso* dans les pages qui suivent.

distinguaient des voix *brunes* et des voix *blondes*<sup>33</sup> ». Il est bien intéressant de noter que Diderot ne semble pas croire à une synesthésie adéquate pour les voyants : là, il n'y a que *concours* des sens, mais « nullement entre les fonctions des sens une *dépendance* essentielle<sup>34</sup> » : « nous tirons sans doute du *concours* de nos sens et de nos organes de grands services<sup>35</sup> ». Par conséquent, « ajouter le toucher à la vue » est bien inutile quand on est voyant : une « *dépendance* essentielle » n'existe que par nécessité pour les aveugles.

### INSISTANCE DE LA MATIÈRE

310

Certes, l'expérience esthétique présuppose une *faculté globale de sentir* de la part du *felix aestheticus*, mais il y a encore une autre condition, tout aussi essentielle : l'*aisthesis* esthétique repose sur le fait que la main et la matière soient intrinsèquement liées. Rien de plus difficile que de déterminer sémiophilosophiquement ce qu'il en est de la « matière ». Abordons la question avec Sartre : « [La matière], c'est l'acidité du citron qui est jaune, c'est le jaune du citron qui est acide ; on mange la couleur d'un gâteau et le goût de ce gâteau est l'instrument qui dévoile sa forme... Si je plonge mon doigt dans un pot de confitures, la froideur gluante de cette confiture est révélation de son goût sucré à mes doigts<sup>36</sup> ». Liées à la matière, pour Sartre, sont les différentes significations existentielles, emboîtées dans la *chair* des objets. Pour comprendre cet emboîtement essentiel, il faut briser la monosensorialité, se tourner encore une fois vers la synesthésie, corrélat du polysensible holistique. Ces significations seraient liées à divers états ou figures de la matière comme le « glissant », le « gluant » et autres. Roland Barthes, dans *L'Obvie et l'Obtus*, suggère que la matière n'est l'effet que de la marque de la main, du grain de la voix. C'est ainsi que l'origine de la pratique artistique serait la cuisine, « une pratique qui vise à transformer la matière selon l'échelle complète de ses résistances, par des opérations multiples telles que l'attendrissement, l'épaississement, la fluidification, la granulation, la lubrification, produisant ce qu'on appelle en gastronomie le nappé, le lié, le velouté, le crémeux, le croquant ». Comme la cuisine, écrit Barthes, la pratique artistique est liée aux gestes de la main, qui tantôt gratte, tantôt lisse, tantôt creuse, tantôt défripe. Selon Barthes, l'histoire de la peinture pourrait ne pas être l'histoire des œuvres et des artistes, mais l'histoire *des outils et des matières* :

33 Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient*, éd. cit., p. 130.

34 *Ibid.*, p. 115.

35 *Ibid.*, p. 86.

36 Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 222-223.

Derrière la peinture, derrière sa superbe individualité historique, il y a autre chose : les mouvements de la griffe, de la glotte, des viscères, une projection du corps, et non seulement une maîtrise de l'oeil... [C'est] la main qui est la vérité de la peinture, non l'oeil (la « représentation », ou la figuration, ou la copie, ne serait à tout prendre qu'un accident dérivé et incorporé, un alibi, un transparent mis sur un réseau des traces et des nappes, une ombre portée, un mirage inessentiel)<sup>37</sup>.

Dans l'art, selon Barthes, il y a une synergie entre le corps humain, son mouvement, son rythme, sa tension, sa lourdeur, sa fatigue, et la matière.

Dans la tradition philosophique, la matière est le *négligé*, l'instance dévalorisée, et on l'assimile à l'indifférencié, au « non-moi », à l'inarticulé, à la pure *secondité* (dans l'ontologie de Peirce). La matière est généralement considérée comme *indéfinissable*, comme on le verra dans l'argument qui suit. Soyons même plus radical. La matière n'*existe* pas, mais elle *insiste*, elle *résiste*. Peut-on construire une « esthétique de la matière » (de la beauté et de la laideur de la matière), une « sémiotique de la matière » (la matière comme lieu du sens) ? Dans une *grammaire du sensible*, il serait bien opportun de traiter sémiotiquement le rapport entre notre réceptivité et les propriétés vives de la matière. On s'imagine pouvoir la sentir, cette matière, la goûter, la toucher, mais ne s'agit-il toujours pas d'une sorte de trompe-l'œil produit par des articulations figuratives complexes (lignes, formes, volumes) transposées par des stratégies énonciatives ? On sera forcé de constater en effet que la matière ne résiste, n'insiste que comme l'effet d'une certaine rhétorique de la matière. Et pourtant l'art célèbre les pâtes, les sons, les pigments, les « matériaux ». Mais il semble bien que la mise-en-forme artistique réduise la matière à un obscur *support*. Ne pourrait-on dire que ce que la matière donne à voir est simplement le moyen par lequel l'invisible doit s'incarner pour se rendre visible ? La matière est-elle plus et autre qu'un continuum indifférencié, inerte et inanimé ?

Comment penser sémiotiquement, philosophiquement la *matière* ? Je suggère trois voies de réflexion. Pour paraphraser Wittgenstein, je dirais que la matière *se montre* mais ne se pense pas. La matière se laisse *dire* dans une abondante *rhétorisation*. Il se fait que l'univers de la matière s'appréhende *comme une sémiose*. C'est que la matière ne se présente pas comme une ou des ontologies, comme un état de fait, même pas comme un événement. Que la matière soit une sémiose veut dire qu'elle est vécue *comme chair*. Les poètes en témoignent, qui, comme Michaux, révèlent comment le monde intelligible ne se détache plus du monde sensible, comment le sujet se fond dans l'indifférenciation des

37 Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 194.

matières et atteste le vertige de leur inexorable appartenance commune. Mais la démarche esthétique est plus complexe, plus riche que ce vertige de fusion. Se tenir au plus près de la matérialité sensible, c'est également être conduit à reconnaître la distance, le creux, l'insondable et par conséquent les habillages – schèmes, analogies – qui la transforment *ipso facto* en effet de discours. La discrète et diffuse prosopopée qui vient de la matière confond, invite à la fusion, il est vrai, mais en tant que sémiologie elle a une loi dont on appréhende les constituants dans l'expression rhétorique de cette matière. Merleau-Ponty avait évidemment raison quand il insistait sur l'*entrelacs* entre le sujet modal et passionnel, et l'objectivité matérielle en dehors de nous. Le *modèle de la chair* parle, comme on sait, de la *réversibilité* du sentant et du sensible, du sujet et de la matière, mais ceci n'est pas la fin de cette histoire. Il y a également une discursivisation, une rhétorisation, une certaine conceptualisation même de la *profondeur* du sensible. Ce modèle de la chair rend possible le passage de l'idéalité sensible comme réserve invisible du visible qui se donne de manière elliptique et allusive, aux discours, à la poésie, à l'art. Les matières des esthésies, se nourrissant de la chair du sensible, se prolongent, se transposent en mots et en œuvres. Mais voilà que les discours de la matière ne sont nullement *mimétiques* mais *indiciels*. L'*indexicalité* de l'*objectal matériel* se prolonge dans la *symbolisation* des discours.

Ma deuxième voie de réflexion est tributaire d'Henri Focillon, auteur de la magistrale *Vie des formes*<sup>38</sup>. Focillon, philosophe-esthéticien, soutient une thèse parmi les plus plausibles, celle de la *matière comme contrainte de la forme*. De toute évidence, une telle esthétique incorpore le lien tout naturel de la matière à la forme. L'union et la complémentarité de la matière et de la forme étaye aussi bien la productivité artistique que discursive. Mais cette étonnante complémentarité n'est pas sans tension ni failles. Personne ne conteste que la *forme* dans la productivité discursive et artistique est radicalement déterminante. La forme est *construction de la matière*, et encore : *la forme est qualité selon la matière*. Je cite :

Les formes ne sont pas leur propre schéma, leur représentation dépouillée. Leur vie s'exerce dans un espace qui n'est pas le cadre abstrait de la géométrie ; elle prend *corps dans la matière*, par les outils, aux mains de l'homme. C'est là qu'elles existent, et non ailleurs, c'est-à-dire dans un monde puissamment concret, puissamment divers. La même forme conserve sa mesure, mais *change de qualité selon la matière*... Une forme sans son support matériel n'est pas forme<sup>39</sup>.

38 Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1964.

39 *Ibid.*, p. 24-25.

Ce n'est donc pas que la forme enveloppe un creux. La forme n'est pas une surface, une peau, elle n'est pas une silhouette vide, un profil, une image plate, mais elle sollicite le plein. La forme n'est pas l'étoffe du vide mais elle a tout le poids de sa densité. Le propre de la forme, c'est en quelque sorte qu'elle frotte son plein, son aménagement intérieur. Peau, enveloppe, oui, mais peau, enveloppe d'une matière. Pour Focillon et pour nous, une forme est nécessairement une *forme dans la matière*. La forme n'est qu'une spéculation tant qu'elle ne vit pas dans la matière. C'est ainsi que l'art – domaine privilégié de la vie des formes – n'est pas une géométrie fantastique, un produit du calcul topologique. Les formes artistiques sont liées au poids, à la densité, aux tons, aux couleurs. Même l'art le plus ascétique est nourri de matière. La forme est toujours incarnation : sans chair pas de forme. Et matière vivante induit à formation, à technique. La technique de la *touche* du peintre, par exemple : la touche, cette attaque de la matière, est le moment où l'outil éveille la forme dans la matière. Et c'est par la technique confrontée à la spécificité des matières que la forme conquiert sa *qualité vivante*. Cette qualité dépend du caractère indissoluble d'un accord de fait. Fiançailles de la forme modelant la matière par ses techniques et de la matière imposant sa propre forme à la forme. D'une part la matière comporte une certaine vocation formelle à partir de sa consistance, ses couleurs, ses grains, d'autre part la forme appelle, suscite la chair, sa plénitude, à d'éternelles métamorphoses.

La troisième voie, finale, s'appuie sur un philosophème profond de Lyotard concernant la *matière immatérielle*<sup>40</sup>. On l'a souvent répété, la matière n'existe pas, elle *résiste*, elle *insiste*. Certes, on ne se débarrasse pas de la matière. Dès que la matière est *présence*, *présentable*, pour la sensibilité et l'imagination, elle est *matière immatérielle*. Ce concept paradoxal se décline ainsi. Ce n'est certainement pas qu'il faut cultiver l'indifférence pour la qualité matérielle des données sensibles, surtout dans le domaine de la production artistique. Mais c'est que la matière des objets d'art, des « œuvres », ne cesse de s'évanouir *dans la présentation*. On ne parvient pas à s'approcher de la matière indéterminée et brute en éliminant les moyens de la présentation. Que la matière soit immatérielle signifie que la matière ne peut être envisagée que sous le régime de la réceptivité, de la sensibilité, de l'imagination, de l'interprétation. La matière brute et indéterminée ne pourrait apparaître qu'au prix de la suspension de tous ces pouvoirs de l'esprit. Une telle suspension se présenterait comme un privilège divin, rien que le temps d'un instant, instant de l'accès à l'événement matériel dans l'absentification d'une présence, interruption sublime, auquel

40 Voir Jean-François Lyotard, entre autres *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993, et *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000.

l'esprit n'aurait pas été préparé. Mais cette nudité brutale de la matière est irréprésentable, elle n'est pas adressée et *elle ne s'adresse pas*. En fin de compte, on ne peut que se soumettre à la dialectique de la matière et du sujet vivant, puisque la matière brute et indéterminée serait *absence de présence*. Sans appel, la matière est la Chose. Il est vrai que l'on ne se débarrasse pas du fantôme de cette absence.

314

Et c'est bien ainsi que, si la matière ne se livre pas à la philosophie comme pensable et représentable, comme le fait si convenablement la forme depuis Platon, la matière, dans sa présence absente, *insiste* dans les œuvres d'art, surtout elle se laisse *toucher*, comme l'acidité du citron et le goût sucré de la confiture, dont parlait Sartre. Et Roland Barthes de glorifier l'insistance de la matière qui résiste à la main qui gratte, dans le grain de la voix. De grands philosophes du siècle des Lumières, en premier lieu Kant mais Herder également, n'ont pas été en état d'incorporer la matière dans leurs esthétiques. Il faut sans doute mieux scruter les œuvres d'art elles-mêmes pour savoir ce qu'il en est de la matière puisque l'*insistance* de la matière, sa *résistance* nous y affecte haptiquement. En effet, les œuvres d'art sont les indices, les marques, de cette matière impensable et indicible.

#### LE PASSAGE DE DELEUZE

L'*esthésique*, on l'affirme depuis plusieurs décennies, nous offre les meilleurs prolégomènes à la sémiotique haptologique. L'insistance sur l'organisation hiérarchique des cinq sens, sur l'impact des mécanismes interesthésiques et synesthésiques, est sans doute le moyen le plus efficace permettant de détrôner la conception paradigmatiquement métaphysique depuis Platon, celle qui proclame que l'espace et la mise-en-espace sont l'affaire de la *vision*, de l'œil, rétinale ou mentale, l'affaire de la pure opticalité, passive, réceptive, transparente et objectivante. Pour déconstruire ce paradigme, d'une puissance extrême dans nos philosophies et nos cultures, je voudrais présenter une alternative, celle de la *spatialisation haptique*, surtout sous la guidance de Deleuze, protosémioticien qui justifie, dans les marges du paradigme dominant, une conception pluriesthésique de la spatialisation qui tient compte de la richesse globale de la vie sensorielle du sujet, et surtout de sa compétence « haptique ».

Qu'en est-il de l'expérience *esthétique* du voyant, l'expérience sensorielle du *felix aestheticus*? En effet, cette « dépendance essentielle » que Diderot présupposait dans la vie sensorielle des aveugles, cet « ajout du toucher à la vue », c'est une suggestion qui nous mène au seuil de la conception deleuzienne de l'*haptique*, qui est en fait la conception d'une certaine *sensibilité esthétique*, artistique même. L'idée de l'*haptique*, on le sait, est déployée dans plusieurs



chapters de *Francis Bacon. La logique de la sensation*<sup>41</sup>. Ainsi, insiste Deleuze, le tableau du peintre n'est pas une réalité purement visuelle : le tableau est un espace *haptique* et non pas *optique*. Et il explique dans *Mille plateaux* : « *Haptique* est un meilleur mot que *tactile*, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique<sup>42</sup> ». Et Deleuze fait référence dans *Francis Bacon* à Aloïs Riegl qui est le créateur du terme « *haptisch*<sup>43</sup> » : *haptique*, du verbe grec *aptô* (toucher), ne désigne pas une relation extrinsèque de l'œil au toucher, mais une « possibilité du regard », un type de vision distinct de l'optique<sup>44</sup>. Deleuze propose d'employer le terme *haptique* « chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite [...], ni subordination relâchée ou connexion virtuelle [entre la main et l'œil], mais quand la vue elle-même découvrira en soi une *fonction de toucher* qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique<sup>45</sup> ». Par conséquent, le peintre *peint* avec ses yeux seulement en tant qu'il *touche* avec les yeux. La *saisie*, la *prise* de l'acte pictural marque cette activité manuelle directe qui trace la possibilité du fait de peindre : « [le peintre] prend sur le fait, comme on "*saisira sur le vif*" », et Deleuze de conclure : « *Le fait* lui-même, ce fait pictural venu de la main, c'est la constitution du *troisième œil, un œil haptique*, une vision haptique de l'œil [...]. C'est comme si la dualité du tactile et de l'optique était dépassée visuellement, vers cette *fonction haptique*<sup>46</sup> ».

L'alternative *haptique* se distingue du paradigme *optique* par plusieurs traits fondamentaux<sup>47</sup>. L'espace haptique est avant tout un espace *fluide* de *forces*, sans points identifiables, « comme le Sahara, comme le sourire infini des vagues », commente Deleuze. La continuité de ses orientations, sans ruptures ni délimitations, sans chemin, sans repère, est essentielle à la spatialisation haptique. Deleuze évoque à ce propos le *parcours nomade*<sup>48</sup>. Ce parcours

41 Que je cite dans la seconde éd., Paris, Éditions du Seuil, 1972. Voir également la transcription des cours de Deleuze du 12 et 19 mai 1981, en ligne : [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php?id\\_rubrique=7](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/rubrique.php?id_rubrique=7) (consultée le 22 avril 2019).

42 *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 614.

43 Deleuze remarque que le mot « *haptisch* » est créé par Riegl, non pas dans la première édition de *Spätromische Kunstindustrie* (1901) où on ne trouve que le terme « *taktisch* », mais dans la seconde édition et en réponse à certaines critiques.

44 Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, éd. cit., p. 116.

45 *Ibid.*, p. 146.

46 *Ibid.*, p. 151.

47 Je suis dépendant dans cette section de Mireille Buydens (*Sahara. L'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Vrin, 2005). Un autre livre bien utile est celui de Ronald Bogue (*Deleuze on Music, Painting, and the Arts*, New York/London, Routledge, 2003). Anne Sauvagnargues (*Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005) offre la présentation la plus empathique de l'esthétique deleuzienne.

48 *Mille plateaux*, op. cit., p. 620.

nomade ne fonctionne pas comme liaison mais comme vecteur transversal, parcours sauvage, dès lors, qui n'est motivé que par sa propre errance, parcours « abstrait » puisqu'indépendant de toute forme préétablie. Il convient par conséquent de comprendre le statut de la *ligne* dans la spatialisation haptique. Deleuze soutient qu'il y a deux façons de penser la ligne. La première façon est illustrée par le trajet parcouru par le bateau dans le transport maritime : la ligne y relie des points qui lui préexistent, les escales et les ports. La ligne y est ainsi soumise et notre regard construit cette ligne, raisonnable et utile, en fonction des points qu'elle relie et en fonction de la construction d'une *forme*. L'autre façon en revanche est de considérer la ligne dans son indépendance des points, indépendance de toute directionnalité et de toute concrétude. C'est donc la ligne du parcours nomade.

316

Un autre trait fondamental concerne l'absence absolue de toute *profondeur* organisée. La *sensibilité haptique* n'admet qu'un seul plan, une surface sans profondeur. Et c'est ce qui rend possible la *fusion* de l'oeil et son corrélat extérieur, l'oeuvre d'art ou le tableau par exemple : aucun récit, aucun argument, aucune sémiotique, aucune herméneutique, ne s'interpose entre eux. C'est ainsi que l'artiste n'impose aucune direction péremptoire, aucune nécessité d'interprétation, et qu'il ne fait voir que le travail des forces libres au-delà des formes, et par conséquent au-delà du sens. Deleuze parvient à décrire à merveille comment s'installe ainsi l'*absolu de la présence*, « un absolu qui ne fait qu'un qu'avec le devenir lui-même »<sup>49</sup>. L'espace optique est à l'antipode de cette ambiance fusionnelle de la spatialisation haptique : l'espace optique est l'espace de la distance, de la forme polyphonique des plans organisés, et en fait l'espace de la *représentation*, tributaire de la *vision éloignée*, et non plus un espace vécu comme de la *présence*. La *représentation* présuppose des distances intérieures, des intervalles, des focalisations. C'est en fait le travail de l'œil que de tracer des chemins de perception et de sens, de construire des points d'ancrage, d'organiser la profondeur en *perspective*. La spatialisation haptique en est l'alternative : libérée de tout désir de représentation, elle se crée la liberté du *parcours nomade*.

Un autre trait fondamental de l'expérience *haptique* réside dans sa dimension de *proximité*. Cette proximité haptique se manifeste d'ailleurs exemplairement dans l'acte de création artistique. Deleuze insiste sur le fait que le peintre ne peut reculer de son tableau, il doit « être trop proche » avec ce qu'il peint, en intime fusion, dans une proximité immédiate, il doit se fondre avec le flux de son objet. Ce trait fondamental de la proximité implique également la mise entre parenthèses de toute *dimension narrative* puisque la narrativité installe

---

49 *Ibid.*, p. 616-617.

une structure dialogique présupposant le détachement des événements de l'arrière-plan, et c'est ainsi que la forme et le fond se distinguent en contraste et en dialectique.

J'ajoute un dernier élément dans cette caractérisation des deux sensibilités esthétiques (optique et haptique), là où Deleuze interroge superbement le rapport riche *de la main et de l'œil* dans la technique picturale de Bacon, et où il utilise ce rapport de la main et de l'œil aux tensions dynamiques pour déterminer ce qu'il en est du « *sens haptique* de la vue ». Plus la main est subordonnée, plus la vue développe un espace optique idéal. C'est absolument insuffisant de dire, constate-t-il, que l'œil *juge* et que les mains *opèrent*. Ce n'est donc pas, insiste Deleuze, que la main « obéit » à la vue et est ainsi subordonnée à la domination d'un code optique. Il y a des référents manuels « tactiles » totalement indépendants de la programmation par l'espace optique. Même quand il y a une véritable insubordination de la main à l'œil, le tableau reste une réalité visuelle, mais « ce qui s'impose à la vue, c'est un espace sans forme et un mouvement sans repos qui défont l'optique<sup>50</sup> ». Et Deleuze de constater avec insistance que l'expérience de la profondeur, du contour, du modelé repose exactement sur cette insubordination de la main à l'égard de l'œil. Il conclut son *Francis Bacon* en notant, avec Leiris, que la main, la touche, la saisie, la prise tracent le « fait pictural » même, ce qui veut dire que ce « fait pictural » consiste « dans la constitution du *troisième œil*<sup>51</sup> ».

Deleuze n'hésite pas, au cours de son oeuvre, surtout dans *Qu'est-ce que la philosophie*, *La Logique de la sensation*, *Francis Bacon*, *Le Pli* et *Mille plateaux*, à construire à sa manière des brins d'une *histoire de l'art* employant le schéma duel des deux sensibilités esthétiques, l'optique et l'haptique. Il distingue en fait six étapes dans l'histoire de l'art que j'énumère pour me concentrer sur la première : de prime importance, l'art égyptien, et ensuite l'art grec, l'art byzantin, l'art gothique (ou art barbare), l'art baroque (ou art du pli), enfin l'art de la modernité où il discute de préférence la peinture abstraite, l'art informel et surtout la peinture de Bacon, considérée comme la véritable expression de la sensibilité haptique. Là où il confronte frontalement Bacon à l'art abstrait, émerge un autre schéma duel affectant deux types d'espace : l'*espace lisse* et l'*espace strié*, distinction qui est superposable aux deux sensibilités esthétiques, haptique et optique, qui régissent le déroulement de l'histoire de l'art. L'*espace lisse*, correspondant à la vision haptique, présente les caractéristiques suivantes : il est peuplé d'événements ou d'haécités, il est *intensif*, *non mesurable* et *anorganique*. C'est essentiellement un espace

50 Gilles Deleuze, *Francis Bacon*, éd. cit., p. 145-146.

51 *Ibid.*, p. 151.

d'affects « signalant des forces ou leur servant de symptômes<sup>52</sup> ». Ainsi l'*espace lisse* est défini comme un espace ouvert, non cloisonné et nomade. Face à cela figure l'*espace strié* qui est au contraire *dimensionnel* et *métrique, extensif, mesurable* et *organique*. L'« espace strié » met en œuvre des formes et des sujets composant des ordres et des hiérarchies. On peut également le définir comme un espace fermé, cloisonné et sédentaire. Cette conception a sa justification théorique dans la Métaphysique de la Forme et de la Substance. Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi le *lisse* est du côté de l'affect, de la caresse, de la main, et... du *bas-relief égyptien* qui incarne paradigmatiquement la sensibilité haptique, préférence que Deleuze emprunte essentiellement à Aloïs Riegl. Le bas-relief égyptien, qui trouve une continuation idéale dans la peinture de Francis Bacon, appartient à l'art haptique par son emploi de la surface, de la proximité et de la ligne abstraite : il ignore en effet la profondeur et juxtapose les figures de manière qu'elles soient tout à la fois proches l'une de l'autre et proches de nous-mêmes, déployant ainsi la double *proximité*, interne et externe, caractéristique de la sensibilité haptique. Le bas-relief égyptien est également un art essentiellement *linéaire* : les figures y sont ciselées par un tracé net et pur, et apparaissent comme anorganiques dans la mesure où cet art ne dégage aucune perspective, aucune profondeur scénique ou charnelle, pas plus qu'il ne noue de relations dialogiques ou narratives (les figures sont comme isolées par la précision de leurs contours).

### TROIS PHILOSOPHÈMES POUR CONCLURE

Le mouvement de notre réflexion a été de rassembler en toute solidarité des brins de pensée de Valéry, de Diderot et de Deleuze. La lecture de la *Lettre sur les aveugles*, en intermède, a montré que Diderot ne croit pas vraiment à une fusion de la vue et du toucher chez les voyants tandis que cette fusion pourrait se réaliser pour les aveugles. Pour expliquer la sensibilité esthétique *haptique*, on invoque presque unanimement la *synesthésie*. Dans la gamme des définitions de la synesthésie, je me mets radicalement du côté, non pas de ceux qui en parlent comme d'un *déplacement*, d'une *transposition* à l'intérieur du système sensoriel, mais du côté de ceux qui voient dans la synesthésie un moment de *relèvement*, de *redoublement* des forces vitales, sur « un inépuisable fonds de *l'universelle analogie* », dans les mots de Baudelaire cités par Zilberberg<sup>53</sup>. Deleuze lui-même distingue ces deux hypothèses : « une hypothèse plus "phénoménologique" », écrit-il, « [où] les niveaux de sensation seraient vraiment des domaines sensibles

52 *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 598.

53 Claude Zilberberg, « Synesthésie et profondeur », *art. cit.*, p. 83-103.

renvoyant aux différents organes des sens ; [...] justement chaque niveau, chaque domaine auraient une manière de renvoyer aux autres, indépendamment de l'objet commun représenté<sup>54</sup> ». L'hypothèse concurrente serait plutôt qu'« [e]ntre une couleur, un goût, un toucher, une odeur, un bruit, un poids, il y aurait une *communication existentielle* qui constituerait le moment "pathique" (non représentatif) de la sensation », et Deleuze poursuit bien pertinemment : « Mais cette opération n'est possible que si la *sensation* de tel ou tel domaine (ici la sensation visuelle) est directement en prise sur une *puissance vitale* qui déborde tous les domaines et les traverse. Cette puissance, c'est le Rythme, plus profond que la vision, l'audition, etc.<sup>55</sup> ». Accepter le Rythme ou le tempo comme la mise en marche de l'haptique, et non pas simplement y voir le déplacement d'une sensorialité à une autre, c'est bien un point de vue sémiotique d'une grande profondeur.

Deuxième philosophème. Le *felix aestheticus* est un *corps* investi non seulement et même pas principalement d'une sensorialité pluriforme, mais d'un *sentiment* proprioceptif. Ce « sens interne » du corps est un *sentiment de vie* (*Lebensgefühl*), et la *vie* est dans une dynamique, une élasticité énergétique : le corps est un champ de forces, ou, si l'on veut, une détermination plus greimasienne, un « bouquet de thymies ». La *spatialisation haptique*, celle du danseur ressentant son corps en mouvement, est la *mise-en-espace de la vie* elle-même, de la vie aveuglée par ses pathèmes et ses modalisations, aveugle de par le *Kunstwollen*, son « impulsion d'art ».

Troisième philosophème. « Impulsion d'art » ou « impulsion *formatrice* », écrit Focillon. C'est pourquoi le corps du *felix aestheticus* est une *main*, c'est pourquoi l'œil du peintre – le troisième œil, comme le suggère Deleuze – devient un « regard greffé sur la main ». *Felix aestheticus* est une main qui éprouve de la *matière*. Le bonheur est dans la main où se focalise le corps, qui « met-en-forme » la matière, le corps est l'impulsion formatrice du *Kunstwollen*. La *forme*, la *main* et la *matière*, c'est bien de cette triade qu'il s'agit dans la séquence manocentrique, manomaniacque de Valéry, déjà citée : « De ces *formes* sur quoi la *main de l'œil* passe et qu'elle éprouve, selon le rugueux, le poli, le nu, le poilu, le coupant, le mouillé et le sec<sup>56</sup> ? » La *spatialisation haptique* n'est rien d'autre que la mise-en-espace du corps par le geste de cette main-là.

54 Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, op.cit., p. 45.

55 *Ibid.*, p. 45-46.

56 Paul Valéry, *Cahiers*, éd. cit., t. II, p. 1301.



## TABLE DES MATIÈRES

Préambule	
Anne Hénauld .....	7
Introduction	
Jean-François Bordron et Denis Bertrand .....	13

### PREMIÈRE PARTIE

#### THÉORIE : HISTOIRE DES DOMAINES

La Conscience	
John R. Searle .....	21
La non-généricité comme méthode de composition à la renaissance	
Jean Petitot .....	49
L'intelligibilité phénoménologique du signe : la preuve par la N400	
David Piotrowski .....	83
Henri-Cartier-Bresson (HCB) : Non-généricité et expressivité plastique	
Anne Hénauld .....	117
Perspective archéosémiotique sur Palmyre	
Manar Hammad .....	137
La psychosémiotique : un vœu pieux de Greimas	
Ivan Darrault-Harris .....	153

### DEUXIÈME PARTIE

#### LE SENSIBLE : FIGURATIVITÉ ET PERCEPTION

M'hypothèse tensive : point de vue ou théorie ?	
Claude Zilberberg .....	169
Corps communicant et corps signifiant	
Jacques Fontanille .....	185
La tasse, le mug, le bol : petite histoire du temps domestiqué	
Anne Beyaert-Geslin .....	197

Sémiotique, perception et multimodalité	
Jean-François Bordron .....	217
Sens, sensible, symbolique	
Pierre Boudon .....	231
Perception et signification : pour une problématisation de la sémiologie perspective	
Audrey Moutat .....	245
« Là partout dans l'atmosphère » : rythme et signification infra-iconique	
Verónica Estay Stange .....	263
Semi-symbolisme et efficacité symbolique	
Denis Bertrand .....	273

### TROISIÈME PARTIE

#### LE RÉEL : PRATIQUES, OBJETS MÉDIAS

586

La figuration des mécanismes sémantiques	
Bernard Pottier .....	287
L'œuvre de main : pour une sémiotique haptologique	
Herman Parret .....	301
L'énonciation comme pratique : contexte et médiations	
Marie Colas-Blaise .....	321
Le sens de la gestualité	
Diana Luz Pessoa de Barros .....	335
Sémiotique et thérapeutique dans les troubles du langage : le cas du bégaiement	
Anne Croll .....	345
Apprentissage de la texture par le récit et du récit par la texture : analyse d'un livre tactile	
Odile Le Guern .....	367
L'analyse des archives visuelles par l'image. La sémiotique face à la « Media Visualization » de Lev Manovich	
Maria Giulia Dondero .....	381
Régimes de visibilité, croyance et trompe-l'œil : haute définition (HDTV) et basse définition (LDTV) dans la représentation médiale	
Giulia Ceriani .....	399
Société de la communication et société digitale : quelques jalons sémiotiques	
Érik Bertin .....	407



QUATRIÈME PARTIE  
LE SENS : À LA CROISÉE DES DISCIPLINES

From Linguistics to Semiotics: Hjelmslev's Fortunate Error Per Aage Brandt.....	431
Hjelmslev et les apories de la « forme » Alessandro Zinna.....	449
Sémiotique du vécu (l'affect) : phénoménologie ou sémiologie ? Waldir Beividas.....	467
Éléments pour une théorie de l'image Francesco Marsciani.....	487
Parcours sémiotiques quasi topologiques Jean-Pierre Desclés.....	495
Sémiotique et approche actionnelle du langage Denis Vernant.....	515
Husserl, Peirce et la sémiotique actuelle : les fondements phénoménologiques de la sémiotique créative José María Paz Gago.....	525
Motifs et imagination sémiolinguistique Yves-Marie Visetti.....	537
Sémiologie et théorie de l'évolution Raymond Pictet.....	565
Table des matières.....	585

