

TRACES DE PAS

IMAGES, ATMOSPHÈRES, AFFECTIONS

FILIPPO FIMIANI

Unsres Saums
Wellen-Gefühle suchen nach Bezug
Und trösten sich im Offenen als Fahne
Rilke *Herbst* (1924)

The main body of thought

Dans *What is a Sign?*, à propos des signes-index, Peirce recourt à une métaphore surprenante¹:

Un homme est composé de tissus vivants, mais il y a des portions de ses ongles, dents, cheveux, qui pourtant lui sont fort nécessaires, qui ont cessé d'être soumis (*to undergo*) au processus métabolique qui fait véritablement la vie, et il y a des liquides dans son corps qui ne sont pas vivants. Or, nous pouvons comparer les index employés dans notre raisonnement aux parties dures et solides (*hard parts*) du corps, et les similarités (*likenesses*) avec le sang: les premiers, nous soutiennent droits et fermes face aux réalités (*holds us stiffly up to the realities*), les autres avec leurs échanges rapides (*swift exchanges*) garantissent la nutrition du corps principal de la pensée (*the main body of thought*).

Cette métaphore, admise avec précaution, nous ménage plusieurs surprises. Première surprise: les signes-index importent ici moins en vertu de leurs distinctions ontologiques et sémiotiques, que de leur forme, au sens, me semble-t-il, de la *morphé* selon Aristote et Saint Thomas. Fonction plastique et structurante de la pensée, fonction strictement morpholo-

gique et morpho-génétique, qui semble toucher à la dimension anthropologique et biologique de la signification aussi et justement en introduisant subrepticement la verticalité de l'homme par rapport à l'horizontalité à quatre pattes de l'animal. Deuxième surprise: cette fonction primaire de l'index est ambiguë; elle signifie à la fois une forme-formatrice et une forme-limite—les signes-index sont en même temps au dedans et en dehors du régime actif et économique de la vie, ils produisent à la fois quelque chose d'essentiel et de superflu, d'approprié et d'accessoire, de vif et de mort, par rapport à la pensée. D'où des questions qui dépassent la logique de l'argumentation et virent vers une biologie du sens (peut-être en dépit d'une zoosémiotique): les index sont-ils des restes sclérosés de la fluidification des formes vivantes, des arrêts soustraits au changement fonctionnel de la métamorphose, au mouvement productif de la matière vitale du sang, principe de vie de l'intelligence et de l'esprit? Sont-ils des matières résiduelles toujours à l'œuvre dans le corps de la pensée, selon une temporalité très lente mais puissante, à la fois organique et minérale, on dirait par fossilisation ou *per via di porre*? Les index sont-ils des matières-formes à survivance?

Ce sont là des questions sollicitées par les métaphores morphologiques et biologiques de Peirce concernant la naissance des signes et leur utilité pour la vie (de l'homme), des questions que rendent d'autant plus nécessaires ses remarques sur l'instabi-

lité et la persistance, sur l'aléa et la persévérance, sur la volatilité endurente de la matière et des supports des perceptions-index. Des questions susceptibles d'être multipliées: les index sont-ils des excitants à même d'emporter et de transporter par des effets d'absence, de *métaphoriser* donc organiquement, viscéralement, de *transformer* profondément par du presque-rien, d'alerter et d'altérer la passion imaginante de la pensée et le *pathos* de la réminiscence par le plus léger déplacement d'air, par un coup—l'arrivée d'une image—fait de presque-rien, de traces de *pas d'être*, c'est-à-dire des traces de *non*? Enfin: les index sont-ils des restes-pollens, des pestes: épidermiques et épidémiques—de l'y a de l'être quand l'être disparaît?

C'est donc par rapport à ce domaine à la fois fonctionnel et éphémère, biologique psychique, perceptif et ontologique des signes-index qu'on devra ré-activer la parenté sémantique entre *aïo* et *aisthanomai*, entre l'entendre et le percevoir—pas seulement par la vue mais, on le verra, fondamentalement par le toucher—, entre le remarquer par le sens et le respirer, entre l'actif et le passif du sentir. C'est donc d'après Aristote²—chez Peirce aussi mais peut-être malgré lui—qu'il nous faudra retourner à la parenté entre l'*aisthesis*, la sensation et l'impression perceptive en général, et l'air et les empreintes illocalisables de son atmosphère, qu'il nous faudra repenser que l'être et l'air touchent phénoménologiquement au domaine de l'esthétique.

Manifestativité et manifestations

La métaphore biologique introduite par Peirce concerne d'abord la temporalité de l'impression: il faut donc temporaliser l'arrivée imprévisible du faire signe de l'index, saisir la durée du *subito*, du choc en tant que temporellement constitutive de l'attention esthétique et interprétante. La voie majeure pour cela, me semble-t-il, est la longue et disparate énumération qui précède et suit la détermination épistémologique du signe-index (notamment dans 2.285 de *Grammaire Spéculative*), car ce répertoire à la fois présume et, peut-être, préjuge plusieurs sens et fonctions. D'abord, bien sûr, la description touche les cas

concrets, plus précisément les manifestations sensibles et réelles et leurs propriétés nécessaires et suffisantes pour saisir, ranger, finalement identifier une certaine existence d'une classe de signes. La description, dans ce cadre justement à la fois procédural et méthodologique, est donc essentiellement opérationnelle, car elle concerne et cerne les phénomènes, non pas dans leurs apparitions sensibles en général, ni, non plus, dans leur manifestativité comme telle—même si, *via* Aristote, Peirce (2.291, note 24) évoque l'*apophansis* et le *phainein*, l'apparaître au sens du se manifester—, mais dans leurs manifestations spécifiques, dans leurs effets généralisables, bien plus que dans leurs essences ou leurs singularités événementielles. Et pourtant, on remarquera qu'une de propriétés partagées, voire l'élément commun et majeur de la classe des signes-index, c'est notamment leur phénoménalité, je veux dire leur existence sensible au sens de perceptible, qui touche—à la lettre et strictement, on le verra—à l'*aisthesis* en général. Nous voici donc dans un régime, à la fois présumé et dépassé, implicite mais non explicité, jamais thématiqué, juste-ment phénoménologique et esthétique. Car là nous sommes dans l'évidence même: presque tous les exemples cités, évoqués, énumérés, voire méthodiquement récapitulés par Peirce, touchent le domaine de la sensibilité et sont l'affaire de tous les sens. Vue et ouïe, cela va de soi. Mais, au fond, les cinq sens, dirais-je avec Aristote, dérivent du toucher.³ J'anticipe sur une des conséquences majeures de la raison d'être proprement phénoménologique de l'index: c'est précisément ce fondement tactile de tous les régimes sensoriels, me semble-t-il, qui pousse, ou qui nous permet de faire basculer la définition opérationnelle et strictement sémiotique de Peirce du côté d'une phénoménologie et, encore plus, d'une esthétique générale.

Une question de tact

Pour commencer, je me limiterai à rappeler que la distinction des trois régimes sémiotiques—symbole, icône, index—est strictement introduite par le pivot du contact, généralisé dans la formule célèbre: c'est la

“physical connection”, l’“organic pair” (2.299, cfr. 2.283-4), c’est la contiguïté matérielle, physique et matricielle avec sa source, sa cause et son occasion événementielle, qui fait d’une marque, d’une empreinte, d’une inscription sensible, un index et non pas un symbole ou une icône, ces derniers étant tous deux ontologiquement distants de leur cause ou de leur référent—puisque c’est là, au fond, que se tient la ressemblance et le conventionnalisme des signes. La contiguïté est donc ici une question premièrement ontologique et c’est comme telle qu’elle est prise en charge par une description des manières d’être des phénomènes et qu’elle devient ensuite un critère de classement analytique des fonctionnements des signes. Car, de toute évidence, le rapport de contiguïté matérielle est assez variable d’un cas à l’autre, et le dispositif sémiotique qu’il instaure concerne des supports—dans le sens de médium-support extérieurs, de *Trägermedium*, et de médium naturel, de *natürliches Medium* c’est-à-dire du corps vivant en tant que *medialer oder medialisierter Körper*, que corps-médium et médiatisé, pour parler comme Hans Belting⁴—, des objets, des situations, des événements et des matériaux très différenciés.⁵

Parmi les signes-index proprement dits, authentiques ou naturels au sens de non-intentionnels, “réactifs” puisqu’ils activent le pouvoir psycho-perceptif de l’interprétant, on range ceux qui mettent en relation causale physique (2.281)—c’est l’aspect que l’on retrouvera notamment chez Prieto⁶—des objets ou des événements singuliers (deux ou plus), mais aussi bien ceux qui posent une relation causale plus complexe, notamment temporelle, entre des aspects matériels ou propriétés sensibles et des actions, des gestes, des postures, qui sont finalement indices d’habitudes et de formes de vie (c’est le cas du *rolling gait*, de la démarche du marin ou du jockey, repris notamment par Panofsky).

Peirce dit que ce qui fait un index, ou plus précisément un sub-index (2.284), c’est une “connexion actuelle avec [son] objet”. Ils sont signes-index par cette relation effective et réelle mais aussi bien ponctuelle et instantanée; ils sont donc signes d’identité

et de coïncidence effective et réelle point par point, et non pas de similarité ou de ressemblance, produits ou plutôt manifestés en présence et sans la médiation d’un contenu supposé. Ainsi en va-t-il des reflets sur une surface miroitante, si l’on insiste bien sur leur inconsistance physique, en tant qu’*eidola* et *phantasmata*—images et fantômes—, au sens où ils ne changent pas le support de leur apparition sensible—comme le fait la photographie—, et où ils sont des quasi-objets—c’est-à-dire que, pour reprendre Gibson,⁷ les reflets sont des objets seulement par leurs effets et non pas en réalité. Il faudrait aussi souligner que ces index si aléatoires et volatiles, que ces images sans corps et leurs médiums-supports si contingents et fortuits, peuvent effectivement changer, impressionner et s’inscrire en profondeur dans la surface sensible du sujet qui les perçoit et modifier ses perceptions corporelles. “Nous sommes sensibles sur tous les points de notre forme”, écrivait Claudel d’après Aristote commenté par Saint Thomas, et déclarait ainsi que la peau, le tégument de notre être, c’est-à-dire notre forme extérieure et notre forme-limite, et notre forme substantielle ne sont qu’une seule substance.⁸ En bon grec, on dirait *sarx*—la peau et l’âme sensible ne font qu’une, sont toute notre existence, notre exposition au domaine esthétique de l’être en général, aussi bien qu’au royaume émotif et intellectuel des pensées, des passions et des idées fixes, lieu du chiasme entre extériorité et intériorité, entre le dehors et le dedans. Le sujet qui nous sommes tous est ainsi d’abord *subjectile*, c’est-à-dire surface passivement prête à être marquée et modifiée et activement à même de réactiver et ressaisir les traces de rien, les traces de *pas*, les traces de cela (le *non* d’être) qui lui est arrivé—arrivé, au sens duratif du *symbainein*, verbe qui indique dans le lexique de la logique aristotélicienne⁹ la rencontre hasardeuse et imprévue, la coïncidence d’hétérogénéités et de qualités accidentelles du sensible, l’attraction de détails esthétiques minimaux et résiduels qui tombent ensemble et donnent lieu à une nouvelle configuration du corps en tant que lieu vivant d’images.

Or, Peirce lui-même souligne, parmi les caractéristiques de l'index, la puissance performative que produit la simple mise ensemble par choc et télescopage, par collapsus et collage, par frisson et friction (et *fiction*, c'est-à-dire par l'imagination), de deux "régions de l'expérience"—notamment le sensible et l'intelligible, l'effet et la cause, la présence et l'absence, le réel et l'imaginaire: "Tout ce qui focalise l'attention, écrit-il en 2.285, est un index. Tout ce qui nous fait tressaillir (*which startles us*), est un index, dans la mesure où il marque la jonction (*as it marks the junction*) entre deux parties de l'expérience".

Au commencement il y avait donc la peur—et on relira peut-être ce passage de Peirce avec les lignes d'Edmund Burke sur l'éclat sonore comme source et événement sensible du sublime.¹⁰ À mon sens, on devra saisir, dans la définition peircienne du signe-index, une théorie de l'attention esthétique et une théorie de l'événement en tant qu'inscription sensible et psychique, au sens du tomber juste et au hasard, au sens de l'*Einfall*, de l'incident incrypté au sein de l'esprit ou de l'âme du sujet, au sens de l'*aventure*, de ce qui lui advient et l'anime. Autrement dit, on devrait être sensible aux interrelations entre une esthésiologie et une esthétique générale, entre une phénoménologie élémentaire et une méta-sémiotique du trauma, ce qui, bien sûr, m'a fait croiser les développements féconds de Jacques Fontanille sur le corps-témoin et le corps-déictique, sur la peau-surface d'inscription, sur l'indexicalisation en acte de l'énonciation, etc.¹¹

"Une manière totalement physique, c'est-à-dire sans aucun rapport aux idées"

Ceci étant dit, trois remarques s'imposent.

Première remarque: le cas évoqué par Peirce pour introduire la notion de *startle*, de soubresaut et tremblement ou de choc, est bien esthétique et perceptif au sens fort et irréductible. Nous sommes donc très loin du *Stoß* qui, notamment selon *L'origine de l'œuvre d'art* de Heidegger, nous frappe devant un objet authentiquement artistique et pourtant fantomalisé, désincarné et vidé de toute dimension émotionnelle

et perceptive. Nous sommes, par contre, peut-être plus proches du *Schauer*, du frisson et du frémissement, de la peur et de l'hantise face à la "présence bien physique", ferme, robuste et puissante (*kräftige*), que décrit Adorno,¹² justement contre Heidegger.

Deuxième remarque: ce choc esthétique emporte peut-être toute une réflexion topologique sur un sujet de savoir en crise, basculé et sollicité à s'installer à nouveau par rapport à la part de l'autre, déplacé et entraîné par les vecteurs directionnels—et pourtant dispersés—de l'arrivée de l'inconnu. Car la porte évoquée chez Peirce est, dans un sens métaphorique, le lieu de passage entre deux espaces—épistémologique et cognitif, mais aussi bien existentiel et mythique—, entre le dehors et le dedans, entre deux temps, le maintenant et l'auparavant. Il est bien le lieu de complémentarité des opposés, du familier et de l'étrange. C'est donc là une question topologique activée par ce qui fait signe et se fait signe. Question qui, d'après Freud,¹³ peut être élargie à la sémiologie comme telle ou, plus humblement, au savoir et à la pratique des signes en train de se faire, de se nommer, de s'inventer chez Peirce. Question qui touche donc aux rapports de cette science des signes *statu nascendi* avec la phénoménologie et la psychologie—aux disciplines, aux savoirs, aux pratiques, aux expériences qui la précèdent et qui doivent être réactivées et reformulées par elle. C'est le cas notamment de la philosophie, de la rhétorique et la littérature grecque. Car Peirce aussi, d'après Aristote, nous dit, par exemple, que sans l'acte ou l'objet en présence, *aneuton ergon*, le sujet est dans un état dynamique, *exis*, de passivité, c'est-à-dire de "modification ou possession", ainsi que Mugnier traduit *pathos*, face à ce que Saint Thomas dira précisément *aliqua impressio transiens*, dans son commentaire du texte aristotélicien sur la mémoire sur lequel je reviendrai.

La troisième remarque emporte une question supplémentaire sur l'esthétique et l'artistique. On aura noté que le domaine perceptif mentionné par Peirce est acoustique, c'est-à-dire, encore une fois, qu'il s'agit d'une impression, précisément d'une impression acousmatique en absence de la source sonore. Nous

sommes donc toujours dans la dimension fondatrice du toucher à distance et à travers de l'air. D'ailleurs, Pierce avait évoqué un autre effet de cette indexicalisation aérienne: c'était le cas de la girouette agitée et orientée par le vent comme une flèche. Il s'agit là, justement, d'une contiguïté spatiale déjà vectorielle et donc sémantique, et pas du tout, ni de la force, ni du but, ni de la région de l'espace indiquée, comme René Thom, parmi d'autres, l'a remarqué.

Ce qui m'intéresse ici, c'est d'abord la dimension proprement tactile de l'ouïe. Sur cette question, il y a une annotation surprenante de richesse de Giacomo Leopardi, pourtant totalement méconnue—particulièrement, mais pas seulement, hélas!, en France, même si Peirce évoque le poète de Recanati (8.183, à propos du portrait comme pure icône et l'*acquaintance*, la connaissance collatérale culturelle nécessaire à la reconnaissance de l'image). De son *Zibaldone*,¹⁴ fatras-chantier inépuisable et livre-fée presque illisible que l'on pourrait comparer, pour diverses très bonnes raisons, aux *Cahiers* de Valéry, j'extrais cette remarque sur le son et le vent:

un son pénétrant [...] agit avec une force très grande sur l'imagination, et d'une manière totalement physique, c'est-à-dire sans aucun rapport en soi aux idées.

Bien entendu, cette petite note de septembre 1823 témoigne d'une liaison très serrée, qu'on devra appeler justement phénoménologique, entre les dimensions du poétique et du rhétorique, de l'esthétique et du philosophique chez Leopardi—le son répandu pendant la nuit, sans possibilité aucune pour le percepteur d'indiquer ou d'identifier sa source, sera "vago" et "indéfini", donc poétique au plus haut degré, c'est-à-dire capable de produire beaucoup d'effets. Ici, Leopardi cite Virgile et il reformule à sa manière, sans le dire, Burke, qui, dans son *Inquiry* déjà évoquée, avait analysé le son abrupt et le scandale sonore d'un coup comme causes sensibles, justement physiologiques, du sublime. Sur ce point, j'aimerais évoquer Léonard, qui, d'ailleurs en bonne compagnie d'Aristote, met justement en relation la puissance

figurale des nuages, des taches ou des crachats sur le mur—c'est, comme l'a bien montré Bernard Vouilloux, la fonction paratechnique, imaginative et spéculative des figures-matières de l'informe—avec le son des cloches, dans lequel on trouvera "tous les sons et les mots qu[on voudra] imaginer".

Pour notre sujet, la remarque de Leopardi est d'une très grande précision. D'abord, parce qu'elle nous propose le décalage entre surprise esthétique et habitude sensorielle et culturelle, entre choc et ce qu'il appelle "assuefazione", notion pour lui centrale et plus forte que le français "accoutumance" et l'anglais "acquaintance". Ensuite, et bien plus finement, cette réflexion nous alerte, me semble-t-il, sur la différence entre signes-index et signes-indices, c'est-à-dire entre, d'un côté, les effets entamés et lancés par la pointe perçue, si bien dite "physique", dans sa manifestation aléatoire et a-topique, proprement atmosphérique, et pourtant percutante, endurante et enveloppante, et, de l'autre côté, les associations et les analogies collatérales engagées par inférence, abduction et ressentiment en direction d'une similarité et d'un acte de reconnaissance.¹⁵ D'après Leopardi, me semble-t-il, l'écart entre affect et pertinence, justement mis en relief quasiment phénoménologique entre la dimension esthétique et le domaine de l'*imagination matérielle*. Car, en fait, le poète italien souligne l'indépendance du son perçu, naturel ou pas, de "l'harmonie ou la mélodie, qui peuvent avoir l'air d'avoir quelques rapports aux idées", c'est-à-dire qui peuvent susciter une fausse inférence et une illusion génétique subreptice aboutissant à une pseudo-reconnaissance de quelque pertinence, imaginaire ou réelle, d'artisticité du perçu. Il faut donc bien souligner que dans le choc acoustique du son comme tel, physiquement entendu sans identification possible de sa cause, que dans l'effet-affect esthétique de l'empreinte sonore de l'*index*-perception, il ne faut pas actualiser de l'implicite ou du transcendant, il ne faut absolument pas arguer, imaginer ou supposer quelque *indice* sensible d'une ou plusieurs pertinences référentielles ou propriétés artistiques immanentes à

sa source invisible. Cela ne veut absolument pas nier que le tressaillement sensible engendré par l'*index* enfante et réactive à son tour bien d'autres relations d'attention esthétique, que ce qui fulgure, figure d'autres significations possibles¹⁶.

Je dirais, finalement, que Leopardi nous dit la différence entre, d'une part, l'*excitant singulier du sensible*, qui, dit-il, "réveille physiquement l'imagination", qui alerte et altère au vif le sujet, qui le fait devenir autre que soi, et, d'autre part, la *nourriture analogique du percept*, qui fait accroître le sujet par assimilation de tout ce qui lui est autre, de son autre à lui donc, par comparaisons et similitudes des différends, par symboles et icônes ou, pour parler grec, par *eide* sans *hyle*, par idées sans matière, c'est-à-dire par identités générales ou formes intelligibles et idéales produites par l'activité noétique *au moment même* de l'être-touché par la sensation. Autrement dit, le matérialisme esthésiologique de Leopardi, imprégné par Lucrèce et Longin et pas par hasard admiré et traduit par Nietzsche et Benjamin, souligne l'opacité de la sensation-index et l'intransitivité du médium perceptif de l'être en puissance du sensible par rapport à la transition métonymique, à la signification ou à la sémiose. Je dirais qu'il met le doigt sur la résistance de l'*aisthesis*-surprise, finalement détachée de son support ou de sa cause efficiente (comme un ballot poussé dans l'air ou un bateau dans l'eau, pour reprendre les exemples aristotéliens du *De anima* aux *Parva Naturalia*), par rapport à l'idéalisation active des actes perceptifs et à la rétention passive des inscriptions sensibles "au fond et en surface", des *aisthemata* déjà évanouies et donc déjà *phantasmata*, déjà images résiduelles (*upoleimma*), presque déjà déchets des sensations en actes sans ni matière ni supports réels et, finalement, objets d'une rétention qui est de toujours activité potentielle idéalissante et acte d'animation imaginaire.¹⁷

Restes

Presque au seuil conceptuel et épistémologique de la définition peircienne du signe-index, on pourra donc relire plusieurs textes, incomparablement différents par leur tradition, leur méthode et leur philoso-

phie, et pourtant tous centrés sur une phénoménologie de l'*index*.

Parmi les textes contemporains et futurs, je songe d'abord aux notes freudiennes sur les traces mnésiques des perceptions de la veille dans la *Traumdeutung*, mais aussi, bien au-delà, en rapport avec l'analyse de l'attention aux restes acoustiques et visuelles, aux deux mots *Hörrest* et *Sehereste*, que l'on retrouvera, peut-être dans le sillage de la lecture benjaminienne de Baudelaire, cités par cœur par Paul Celan et finalement traduits et confiés au cœur de ses bien aimés Gisèle et Eric dans un lit de l'hôpital Sainte-Anne à Paris en juin 1967: "Restes d'ouï, restes de vue/dans le dortoir mille et un..."

Parmi les textes antiques et toujours actifs sur la *tabula rasa*, je songe, notamment, à un passage aristotélien qui a eu une très grande fortune jusqu'à la *Pathosformel* de Warburg et qui met à jour la relation doublement indexicale et donc indicelle—extérieure et intérieure, perceptive, auto- et endo-affectée, et psychique, donc physiologique et psychologique, épidermique et viscérale—entre la mémoire et l'image, entre le corps vécu, passionné et pathétique du sujet et le corps impalpable et pourtant passionnant et puissant des images, des *phantasmata* visuels mais aussi bien acoustiques.¹⁸ Voici les lignes d'Aristote:

Ce qui prouve que cette faculté est une affection (*pathos*) corporelle et que la réminiscence est recherche de l'image (*phantàsmaton*) dans un tel état, c'est que certaines personnes se troublent, quand elles ne peuvent pas se ressouvenir, tout en suspendant complètement leur pensée et en ne s'efforçant pas moins avec force et logiquement de se ressouvenir [...], et que l'agitation, quant à elle, perdure même quand ils ne cherchent plus à se remémorer. [...] La raison selon laquelle le ressouvenir n'est plus à eux-mêmes, c'est que qui chasse l'image [inscrite dans leurs sensibilité] imprime un mouvement à la partie du corps où cette affection réside. (*De la Mémoire et de la Réminiscence*, 453a-b; trad. Mugnier modifiée)

Aristote avait dit que la réminiscence, *anamimneskesthai*, est une sorte de syllogisme. Or, le

verbe employé pour signifier l'effort de la pensée excitée et induite par l'impression esthétique de ce qui est absent par le *pathos* des inscriptions et des empreintes sensibles des *phantasmata* de et dans tous les sens—ouïe, odorat, toucher, et non pas seulement la vue—, le verbe *epicheireo*, est un verbe qui relève en même temps de la praxis et de la logique, car il signifie à la fois entreprendre, tenter une œuvre ou une démonstration, mettre la main sur (aussi dans un sens de violence) et tirer des conséquences d'une prémisses, amener au but, et donc conclure.¹⁹ C'est donc dans ce contexte lexical, sémantique et théorique si riche et stratifié que tombe la référence aux mélancoliques et aux poètes, acteurs-traducteurs, corps-surfaces, selon Aristote, par rapport aux potentialités cinétiques des sensations et des passions, corps-relais des mouvements excités et impulsés par les *phantasmata*, acteurs-passeurs de l'ordre insurgé des fantômes.²⁰ Or c'est cela "qui fait que la réminiscence n'est pas en leur pouvoir, c'est que, de même que ceux qui ont lancé quelque chose ne peuvent plus l'arrêter, de même, celui qui fait acte de réminiscence et qui fait une recherche met en branle quelque organe corporel où réside l'affection."²¹

Le passage aristotélicien, récemment commenté par Jackie Pigeaud,²² nous dit donc que les mélancoliques sont des véritables médium vivants, car ils ont une sensibilité très particulière et ils sont très enclins à être impressionnés et touchés profondément, ils ont une aptitude très marquée à s'emporter et à changer rapidement sous l'effet des sensations, et encore plus sous l'effet de cette affection, ou *pathos*, que l'on appelle sommeil et rêve. A cause de cela, c'est-à-dire de leur être *métablétique* et de tous leurs contre-mouvements endo-cinesthésiques, à la fois intérieurs et extérieurs, psychiques ou viscéraux et physiques, "comme des gens qui tirent de loin, ils tirent juste". Extraordinaire manière de réactualiser une des métaphores majeures de la *métis* et de la philosophie morale de l'antiquité, celle du tir à la cible, et de réitérer autrement toute la question de l'*eustochia*, de la réussite par nature et par technique. Pigeaud rappelle fort justement, pour bien marquer une différen-

ce qui nous est fort utile par rapport aux lignes peirciennes que j'essaie de cerner, que, dans sa *Rhétorique* (1412a 10), Aristote emploie le même exemple de la cible pour définir le coup d'œil à même de mettre en relation différences et distances et à y apercevoir des semblables et des proximités—cela, serait la "capacité élastique" de saisir et de rapprocher les indices, aptitude proprement métaphorique de *il colpo d'occhio* du philosophe-poète, opposé à la vue courte, faible et partielle du seul philosophe, au *filosofo dimezzato di corta vista*, *di colpo d'occhio assai debole*, tout engagé à corps perdu dans la seule analyse²³. Or, on dira que cette vis et cette *ars* cognitive supposent l'existence (réelle ou idéale) des objets à rapprocher, et que cela inscrit donc la puissance de son regard dans le domaine de la similarité chez Peirce. Par contre, dans le cas du choc et du *pathos* esthétique, dans le cas de l'impulsion sensible par contiguïté proprement *indexicale* des *phantasmata* dont Aristote nous parle à propos de la réminiscence et du rêve, bref, dans le cas du regard (ici *pars pro toto* de la sensibilité en général) littéralement touché par les sensations fantômes-index, il n'y pas du tout ni de visée, ni de but. René Thom²⁴ l'a d'ailleurs remarqué précisément à propos de l'exemple de la girouette convoqué chez Peirce pour illustrer la l'indexalisation matérielle: la cible elle-même est finalement dissimulée et cachée, elle est absente et révélée dès son indication par l'émotion de l'attention aspectuelle, *mais vaguement*; car elle n'est pas du tout un objet donné et identifiable dans ses propriétés, ni physiques, ni survenantes, mais elle est un objet-événement en train de se manifester *partiellement et pourtant irrémédiablement et sans idéalisation aucune* dans ses propriétés quasiment relationnelles.

Atmosphères

Le passage aristotélicien nous permet donc de prendre à la lettre l'index, d'y mettre à jour ce que Peirce, si j'ose dire, laisse tomber: la *force aléatoire et auratique* de l'événement esthétique. Le passage aristotélicien nous donne ainsi l'occasion extraordinaire, me semble-t-il, de réfléchir sur le renversement actif/passif en jeu dans la dimension proprement

pathémique et *indexicale*, pathémique puisqu'*indexicale*, de l'expérience du monde esthétique, pas seulement visible: ce qui m'alerte et me fait signe, ce qui me touche et me pointe, moi—c'est-à-dire, mon attention émotionnelle et cognitive, ma chair, mon corps, mon esprit, mon âme, au sens physique, esthésiologique, perceptif et cognitif du terme—, cela réactive mes sens, mes facultés, mes sentiments, cela mobilise mes viscères et anime mes pensées, cela m'appelle pour ainsi dire sémantiquement, sémiotiquement, somatiquement. C'est une extraordinaire occasion, me semble-t-il, pour méditer sur ce qui tient ensemble, pas seulement d'une manière métaphorique mais véritablement conceptuelle, le *lancement* fort d'un corps dans l'espace, l'*élan* ivre du corps dans la danse ou l'*anhélation* labile de la voix jetée au vent,²⁵ et l'*élan* véhément du corps remémorant justement des puissances invisibles, des empreintes volatiles, aériennes, et pourtant si pressantes, si impérieuses, si douloureuses, du monde esthétique, des traces de pas de l'être, nulle part et pourtant partout—comme l'air, l'insenti même—, qui le hâtent et qui le hantent.

À ce propos, je reprendrai un autre passage, non moins fertile pour notre sujet, concernant les mélancoliques, les mouvements et les puissances de l'air. Il s'agit d'un autre texte d'Aristote, *De la divination dans le sommeil* (464b). Bien entendu, je n'ose entrer, ni dans la question générale, ni dans les détails, et je retiens tout simplement qu'Aristote évoque ici Démocrite et l'atomisme en discutant, notamment par rapport aux rêves—comme le fera ensuite Lucrèce (IV 34-42)—, sa théorie du mouvement et de l'espace, de la *kinesis* et de l'*anti-péristasis*, de la corrélation par contiguïté physique entre mouvant et mobile, entre actif, passif et ré-actif, et ainsi de suite, à travers le médium de l'air. On sait l'importance de cette théorie avancée dans le huitième livre de la *Physique*,²⁶ notamment pour les théories esthétiques et les artistes, comme nous l'ont bien montré Gombrich et Arasse—et, différemment, Bachelard—, pour Léonard, qui, pour sa part, avait touché à "la continuité" des êtres parmi les "informes haillons d'espace qui séparent les objets connus."²⁷

Imprégné lui aussi des métaphysiques grecques du mouvement, de la sensibilité et de l'âme, et des théories contemporaines sur la vibration de la matière, Claudel—et, après lui et Rilke, Merleau-Ponty—, fait un éloge fort inquiet du coup de vent qui raffe et emporte simultanément l'écume, les feuilles et l'oiseau, la fumée des villages et la sonnerie des clochers, car "tout, lit-on dans la langue aristotélicienne et thomiste de son *Art Poétique*, ne s'achève sur soi seul; tout est dessiné, aussi bien que du dedans par lui-même, du dehors par le vide qu'y tracerait absente sa forme."²⁸ Or, pour en revenir à ce qui nous intéresse ici, on retrouve justement chez Peirce aussi des "forces de la nature" à propos des signes-index du baromètre (2.286): en toute rigueur, donc, il parle précisément du fait que "toute force physique réagit entre un couple de particules, chacune desquelles peut servir d'index de l'autre" (2.300).

Revenons donc à Aristote. Selon lui, pendant la nuit, *per auras* comme aurait dit Lucrèce, à travers un air moins troublé et encombré que celui du jour mais pourtant bien dense et épais, il y a toute une masse sans localisation de petits mouvements, il y de l'être quasiment ineffable et pourtant matériel, labile et pourtant réel—*il solido nulla*, le néant solide dont parle ailleurs Leopardi²⁹—, hantise atmosphérique qui touche le corps et la psyché du sujet, particulièrement des mélancoliques et des extatiques, qui touche à leurs étendues subjectiles, à leurs supports vivants, s'y pose et engendre ainsi des *phantasmata*. Autrement dit: pendant la nuit, mieux que le jour, la distance nous atteint, l'impalpable nous touche, la force des mouvements infinis de la matière—l'air, la poussière: le pullulement du vide et de l'intime, de l'air et de nos viscères, c'est-à-dire les affections endo-cinesthésiques de nos organes et de notre psyché, nos *index sui*—deviennent *indexicalement* et *indiciellement* visibles—quasiment par une imitation-incorporation immatérielle,³⁰ par une animation organique—dans les mouvements de nos gestes, de nos souffles, de nos fantasmés. Au sein de la nuit sans lumière, le dehors et le dedans, l'extériorité et l'intériorité ne font finalement qu'un—à fleur de peau.

Toujours en écho à l'antique, c'est Sebald³¹ qui nous témoigne magnifiquement de tout cela, je veux dire, des survivances fantasmiques de perceptions après leurs impressions, de tourbillons volatiles et pourtant denses, labiles et pourtant accablants, dans l'espace englobant de la nuit, lui-même vide d'objets et pourtant littéralement continu—"où il est impossible distinguer une zone d'air libre"—, totalement saturé par le presque-rien des mouvements éphémères et pourtant pérennes de milliers de papillons... De ces êtres métamorphiques que Warburg, interné à Bellevue chez Binswanger, aurait appelé des *Seelentierchen*—des petites âmes vivantes—, de ces véritables incarnations visuelles du rythme de la naissance et de la mort de l'âme, Austerlitz, le protagoniste du dernier roman du grand écrivain autrichien, contemple le remue-ménage dans le ciel noir d'une nuit d'été. En réalité, lui explique son grand-oncle Alphonse, passionné de sciences naturelles, leurs traces lumineuses n'existent pas, car elles sont des "traces-fantômes produites par l'impuissance paresseuse de notre œil, qui croit voir encore un étincelle persistant et résiduel là où l'insecte a déjà disparu pour une fraction de seconde". Or, continue-t-il, ce "scintillement de l'irréel dans le monde réel" allume les sentiments les plus forts et les plus profonds, car, au sein de la nuit sans lumière, c'est l'être même, c'est le *il y a* de l'être au cœur de la disparition atmosphérique des objets et de la fugacité aléatoire des perceptions qui nous touche et qui enveloppe nos corps sensibles de tous les mouvements gratuits et pourtant nécessaires, infatigables et pourtant futiles pour s'orienter dans le monde et y donner du sens. Au sein de la nuit sans lumière, irradiée par les traces des être absents, le regard est changé en ombre, c'est-à-dire qu'il n'y plus de place pour une attention toute rétinienne; car, silhouetté par une vision aspectuelle et méta-perceptive visant aux formes substantielles des phénomènes, le profil des objets est pulvérisé dans l'épaisseur poussiéreuse de l'air, il est escamoté par ce médium-porte-empreintes-sans-choses qui est en même temps tégument-écran et surface-voile entre visible et invisible, et les qualités esthétiques des phé-

nomènes sont devenues en même temps volatiles et palpables, diffuses et tactiles, atmosphériques.³²

D'après Aristote et Peirce, nous voici donc confrontés à cette évidence élémentaire: que la plus grande puissance imaginante réside dans l'élément le plus minuscule déposé sur et en-crypté dans le corps même du sujet; que la plus grande animation sémiotique de la pensée loge dans le presque-rien résiduel de l'impression sensible—dans le souffle corpusculaire du monde esthétique imprimé sur ce qu'on pourra encore—pourquoi pas?—appeler l'âme. D'après Leopardi et Peirce, nous voici à nouveau confrontés à la leçon du sublime antique³³: que le plus petit, tout d'un coup, si j'ose dire, saute à l'attention, qu'il ne se consume pas dans le temps seul de sa perception, ni ne se consomme dans le temps multiplié et réglé de ses similarités formelles avec d'autres apparitions sommaires, mais qu'il perdure, qu'il laisse une trace sensible et vivante à laquelle il est difficile de résister, qu'il pointe au vif, et qu'on a du mal à l'effacer—justement parce qu'il est une *trace de non*.

Dans ce sens-là, qui unit et dépasse le domaine linguistique, artistique et rhétorique, je peux finalement, pour conclure, évoquer Gorgias: chez lui, si justement abhorré par Platon, je retrouve admirablement dite toute la dimension du *tuptein*, du taper, du frapper pour ainsi dire typographique, du blesser, du pointer strictement indexical, notamment de la vue—mais aussi bien de l'ouïe, réceptacle du corps microscopique et invisible du *logos*, et de l'odorat, de la peau exposée aux intempéries de la vie—, qui grave et inscrit (*engraphein*) dans l'esprit de l'homme et ainsi l'asservit de loin. On voit bien que cette logique de la sensation du *tuptein* et des "empreintes étrangères", notamment critiquée par Platon, embauche toute la force du *tuphein*, du façonner, du modeler plastique exercé sur le corps invisible et malléable de l'âme.³⁴

La nôtre aussi—emportée du dedans, par les mouvements imprégnés de nos images fantasmées, et du dehors, par les passages impressifs des images visibles, sculpture vivante moulée, soufflée, rêvée par ce qui arrive à notre âme-*anémos* et par ce qu'elle imagine qu'il lui arrive. Car, disait Rilke quelque part,

notre être est un lambeau affecté par les ondes tactiles du vent, c'est-à-dire qu'il est offert à ce dont on ne discerne ni la source, ni l'identité. Cela, en prenant au sérieux une indication ironique de Eco, serait l'Index absolu, le signe en soi qui se passe d'interprétant, la Chose même.²⁵

Università di Salerno

NOTES

1 - Extrait du texte rédigé en 1894 comme premier chapitre de *Art of Reasoning* et partiellement publié dans *Collected Papers* (C. Hartshorne, P. Weiss, A. Burks, édés., Cambridge: Harvard UP, 1931-5 et 1958, et 2.281, 2.285, et 2.297-2.302). Voici le passage du dernier paragraphe qui nous intéresse: "In all reasoning, we have to use a mixture of *likenesses*, *indices*, and *symbols*. We cannot dispense with any of them. The complex whole may be called a *symbol*; for its symbolic, living character is the prevailing one. A metaphor is not always to be despised: though a man may be said to be composed of living tissues, yet portions of his nails, teeth, hair, and bones, which are most necessary to him, have ceased to undergo the metabolic processes which constitute life, and there are liquids in his body which are not alive. Now, we may liken the indices we use in reasoning to the hard parts of the body, and the likenesses we use to the blood: the one holds us stiffly up to the realities, the other with its swift changes supplies the nutriment for the main body of thought".

2 - Et d'après le grand livre de Richard Onians, *Les Origines de la pensée européenne sur le corps, l'esprit, l'âme, le monde, le temps et le destin* (1951), trad.fr. par B. Cassin, A. Debru et M. Narcy, Paris: Seuil, 1999, 64-109.

3 - Cf. Aristote, *De sensu* 439b 16-19: "la sensation est constituée à l'aide du toucher . . . c'est l'intermédiaire indispensable à la sensation qui, par le mouvement reçu du sensible, produit la sensation [qui] a lieu par le toucher" (trad. Mugnier).

4 - H. Belting *Bild-Anthropologie*, München: Wilhelm Verlag, 2001 (10 et passim). On remarquera que chez Peirce aussi (cf. 2.275), n'importe quoi peut être le support d'inscription d'une relation-index, puisque n'importe quoi est toujours objectivement dans une relation de ressemblance, de contiguïté ou

d'association avec autre chose, mais l'actualisation, même réactive, de la potentialité de cette relation par un interprétant.

5 - Pour une distinction rigoureuse de l'index et de l'indice, voir notamment U. Eco *Trattato de semiotica generale*, Bologne: Bompiani, 1975 (§ 3.4.5 et §§ 3.6.2, 3 et 4), ainsi que U. Eco and T. A. Sebeok, édés., *The Sign of Three-Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington: Indiana University Press, 1983 (notamment § 2.2 de son article sur *Zadig*).

6 - L. Prieto *Messages et signaux*, Paris: PUF, 1966, 15 ss.

7 - J. J. Gibson *The Senses considered as Perceptual System*, London: Allen & Unwin, 1966 (227). Sauf à imaginer le cas parmagique des miroirs affectés par les regards des femmes au moment des menstrues (selon Aristote, *De insomn.* 459b 24 460a), cas magistralement analysé par François Frontisi-Ducroux et Jean-Pierre Vernant: *Dans l'œil du miroir*, Paris: Odile Jacob, 1997 (§ VI).

8 - P. Claudel, *Art Poétique*, éd. Gadofre, Paris: Gallimard, 1988 (86); cf. Aristote, *De An.* 412a, Thom. *Sum. Theol.* 1/5, 5: "unumquodque est id quod est, par suam formam".

9 - Cf. Aristote *Met.* IV, 2; *Top.* I, 5.

10 - Commenté notamment dans les chapitres XXVII-XXIX de *l'Inquiry* (1757-9).

11 - Notamment dans *Soma et sema. Figures du corps*, Paris: Maisonneuve et Larose, 2004.

12 - *Théorie esthétique*, Paralipomena.

13 - Question topologique, ai-je dit, dont on devine toute la portée chez Freud, qui écrit notamment ceci, dans *Some elementary lessons in Psycho-Analysis* (1938): "Longtemps, le concept d'inconscient a frappé à la porte de la psychologie lui demandant d'entrer. Assez souvent, la philosophie et la littérature ont joué avec l'inconscient, pendant que la science ne savait pas quoi en faire. La psychanalyse, elle a pris en charge ce concept . . . et lui a donné un contenu nouveau".

14 - Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, édition critique par G. Pacella, Milan: Garzanti, 1991 (13387).

15 - Autrement dit, il s'agit d'une impossibilité de vérification empirique de la contiguïté physique et de la facticité matérielle et, donc, de ce que Sonesson a justement appelé les "indices abducteurs" (*Pictorial concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*, Lund: Lund University Press, 1989, 47ss), d'un travail présuppositionnel ou, pour parler comme Eco, d'une abduction hyper-codifiée, d'une hypothèse indiciaire de contenu.

- 16 - Sur ce sujet, on pourra relire M. Dufrenne, *L'Œil et l'oreille*, Paris: Jean-Michel Place, 1991, et, sur la "topologie exorbitante" de l'ouïe comme tact dans les *Ideen II* de Husserl, J. Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy, Paris: Galilée, 2000 (197).
- 17 - Cf. Aristote, *De insomn.* 460a 1-5, 461b 11.
- 18 - Aristote, *De an.* 429b 30-430a 3, *De mem. et remin.* 453a 15-30; cf. Plato *Teeth.* 190d-196d, 240c, où il est question des *eidola legomena*, des "fictions parlées", selon la traduction de Diès, ou des "images parlées", selon Vernant.
- 19 - Cf. Aristote, *Top.* II, 11, I, et III, 6, 13, ainsi que *An. Pr.* II, 19, 2.
- 20 - René Char, *A une sérénité crispée*: "Le poète est le passeur de tout ce qui forme un ordre. Et un ordre insurgé". Voici la traduction de Paul Celan: "All das wird vom Dichter über-gesetzt, all das bildet eine Ordnung. Und zwar eine aufständische", où l'énonciation du verbe séparé évoque et dissimule une autre signification: traduire, *übersetzen*.
- 21 - Aristote, *De mem. et remin.* 453a 20-3, trad. Mugnier; cf. *De insomn.* 460a 1-5.
- 22 - J. Pigeaud, *De la mélancolie*, Nantes: Dilecta, 2005 (22ss).
- 23 - C'est un motif très cher à Leopardi—*Zibaldone* [1583, 1833, 1853-9, 81, 3245, 3269-70, 3279 etc.]—, inspiré par Longin et à rapprocher de l'*Augenblick* chez les romantiques, notamment chez Friedrich Schlegel, et ainsi que de Benjamin et des *Philosophische Untersuchungen* de Wittgenstein (par exemple, §§ 72, 122, 138-9). Carlo Ginzburg insiste sur la "capacité élastique" et intuitive des signes-indices (détails, traces, gestes, symptômes) dans son article célèbre et plusieurs fois réédité: "Spie. Radici d'un paradigma indiziario" (1983).
- 24 - R. Thom, "De l'icône au symbole", *Cahiers internationaux du symbolisme* 22/23 (1973): 85-106.
- 25 - Mots et chants, vocalisations ou halètements de la langue, abondant amas d'air qui ne cesse de venir palpitant à la gorge, de fouetter la bouche: "l'impression ressentie, écrit Aristote, ressemble aux noms, aux chants et aux paroles, quand l'un d'eux vient souvent à la bouche: en effet, à ceux d'entre eux qui se sont arrêtés et qui ne veulent pas continuer il arrive de chanter ou de parler de nouveau". Et Pascal Quignard, justement en citant Aristote, met en relation l'air en tant qu'*anaïstheton*, que médium transparent "à peu près inassujetti aux sens", avec le mouvement, la métamorphose et l'excès: "Le manuscrit de l'air", *L'Ephémère* 19/20 (juin 1972): 268-273.
- 26 - Aristote, *Phys.* 267a15-20.
- 27 - Ainsi selon Valéry: *Œuvres*, I, éd. Hytier, Paris: Gallimard, 1957 (1154).
- 28 - P. Claudel, *Ibid.*, 71. Dans l'étude sur Rodin, elle aussi citée par Merleau-Ponty, Rilke écrit que les rapports (*Überscheidungen*) entre les éléments plastiques sont des contacts (*Berührungen*) affaiblis par l'air interpolé, des contacts à distance (*Berührungen aus der Ferne*), des enjeux (*Begegnungen*) de surcharge et d'attraction entre les formes (*ein Übereinander-Hinziehen der Formen*), comme ceux qu'il y a entre le corps des nuages et des montagnes. Cf. R. M. Rilke *Rodin* (1903), *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Rilke-Archiv mit R. Sieber-Rilke und E. Zinn, Bd. VI, Frankfurt a.M.: Insel-Verlag, 1965 (193).
- 29 - Toujours dans *Zibaldone* [85], puis *Ad Angelo Mai* et dans la correspondance avec Pietro Giordani.
- 30 - On devra relire dans cette direction les relations entre *mimetische Vermögen* et *Einfühlung* chez Benjamin.
- 31 - W. G. Sebald *Austerlitz*, München: Carl Hanser Verlag, 2001.
- 32 - Sur l'ontologie évasive de l'atmosphère, voir notamment les travaux de Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995; *Anmutungen. Über das Atmosphärische*, Ostfildern von Stuttgart: Tertium, 1998; et Z. Mahayni (hrsg.) *Neue Ästhetik. Das Atmosphärische und die Kunst*, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2002; ainsi que T. Griffero, "Corpi e atmosfera: il 'punto-di-vista' delle cose", in A. Somaini (éd.) *Il luogo dello spettatore*, Milano: Vita e Pensiero, 2005 (283-318). Dans un tout autre registre, inspiré par la méta-psychologie de Pierre Férida ainsi que par la phénoménologie d'Erwin Strauss et par les théories de l'*Einfühlung*, voir les travaux de Georges Didi-Huberman: notamment, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris: Minuit, 2001; *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris: Minuit, 2005.
- 33 - Pseudo-Longin, *Du Sublime*, VII, 3.
- 34 - Platon, *Phaedr.* 275a; *Enc. Hel.* XVII, mais aussi XVI, VIII.
- 35 - Sur l'index en tant que "signe en soi, du seul fait d'être dynamiquement relié à son objet, abstraction faite de toute interprétation objective", chez Peirce, qui d'ailleurs affirme qu'"un index ne perdrait son caractère d'index s'il n'avait pas d'interprétant", on relira Christiane Chauviré, *Peirce et la signification. Introduction à la logique du vague*, Paris: PUF 1995, 128-134.

