

Lueurs esthétiques : hommage à Herman Parret

Jean Petitot

EHESS, Paris, 2021

I. Introduction

C'est pour moi un très vif plaisir que de rendre hommage à mon ami Herman Parret avec lequel j'ai partagé un demi-siècle de compagnonnage sémiotique et philosophique. Nos échanges ont été constants et réguliers pendant ces décennies, au départ dans le contexte du séminaire et du groupe d'A.J. Greimas à Paris puis, rapidement, à un niveau plus large, évidemment en relation avec son Département de Philosophie de l'Université de Louvain, et aussi, par exemple, avec des groupes comme ceux d'Umberto Eco à Bologne, Urbino et San Marino. Nos rencontres ont été innombrables et toujours d'une incomparable richesse, Herman alliant à merveille une profonde érudition philosophique avec une délicate¹ sensibilité esthétique.

Il serait trop long de faire un tour exhaustif de nos collaborations passées, mais j'aimerais en évoquer brièvement quelques-unes qui me tiennent particulièrement à cœur.

Il y eut évidemment nombre d'échanges institutionnels et éditoriaux. Dès le début des années 1980, Herman accueillit certains de mes textes dans des recueils dont il était l'éditeur, comme par exemple dans *On Believing* en 1983 ou dans *Aims and Prospects of Semiotics* en 1985. Il y eut aussi des séminaires, comme sa belle intervention en janvier 1996 sur « Temps et énonciation » au séminaire de l'EHESS *Le discours et ses instances énonçantes* que je co-dirigeais alors avec Jean-Claude Coquet. Je me souviens également du grand moment que fut la soutenance en 2002 de l'HDR de Jean-François Bordron où nous nous retrouvâmes dans le jury avec Jacques Fontanille et Denis Bertrand.

Mais j'aimerais me focaliser sur des discussions qui nous réunirent dans des moments d'exception lors de colloques ou à travers des publications.

¹ Le titre du prochain livre d'Herman est *La Délicatesse des sens*.

II. L'hypotypose

L'une de ces discussions privilégiées portait sur le concept rhétorique de l'*hypotypose*. Lors du colloque de Cerisy *Au Nom du Sens* que j'ai co-organisé l'été 1996 avec Paolo Fabbri, Herman fit un superbe exposé « Au nom de l'hypotypose » qui était en profonde résonance avec certains des travaux d'Eco et certains des miens.² D'ailleurs mon hommage à Umberto Eco de 2016 dans *The Library of Living Philosophers* se focalise au début sur cette question. Rappelons brièvement ce dont il s'agit, à savoir *la description verbale du visible*, autrement dit les liens entre perception et langage.

Dans son texte, Herman reprend les définitions classiques de l'hypotypose depuis l'antiquité : Denys d'Halicarnasse (I^{er} siècle av. J.-C.), Cicéron (106-43), Quintilien (I^{er} siècle), Pseudo-Longin (I^{er} siècle), Hermogène de Tarse (fin II^e-début III^e siècle), etc. On connaît les caractères principaux de l'hypotypose. Pour Dumarsais (*Des tropes*, 1730) :

« L'hypotypose est un mot grec qui signifie *image, tableau*. C'est lorsque, dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu'on dit était actuellement devant les yeux ; on *montre*, pour ainsi dire, ce qu'on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux. »

Pour Pierre Fontanier (*Les figures du discours*, 1821) :

« *L'hypotypose* peint les choses d'une manière si vive et énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante. »

Il s'agit donc de « faire voir » avec des mots au moyen de techniques rhétoriques et stylistiques d'amplification et d'intensification.

Les liens sont étroits avec le concept d'*ekphrasis* (Hermogène, les *Imagines* de Philostrate, les *Descriptions* de Callistrate, etc.) qui fait lui aussi partie des méthodes rhétoriques de description poétique et littéraire d'une œuvre d'art plastique ou d'une scène visuelle. L'*ekphrasis* est une présentation détaillée et vive, si détaillée et si vive qu'elle arrive à mettre sous le regard ce qu'elle décrit. Le détail est essentiel car il *individue* et produit l'*illusion référentielle*. Sans processus d'individuation un texte ne saurait prendre en charge le figuratif. L'*ekphrasis* repose sur une *périégèse*, un cheminement pas à pas qui permet, en cheminant dans le visible par le décours temporel du regard, de transformer la synchronie spatiale du regard en diachronie temporelle du

² Plusieurs de ces travaux ont été plus tard regroupés dans *Morphologie et Esthétique* en 2004.

texte. Le caractère « vif » est également essentiel. C'est l'*enargeia* liée à la mise en lumière.

Mais aussi réussie et efficace que puisse être une ekphrasis, elle laisse ouvert un problème théorique insoluble dans la mesure où tout lexème dénotant des choses, des actions, des événements ou des états de choses est, aussi concret soit-il en apparence, le nom d'une catégorie conceptuelle abstraite, alors que, au contraire, toute perception est individuée, non-conceptuelle et intuitive. La rhétorique de l'illusion référentielle est un substitut à l'individuation, mais ne peut pas être autre chose qu'une illusion. Il y a là un abîme infranchissable.³

Umberto Eco résume ainsi le problème dans son texte sur Cendrars de 2003 « Les Sémaphores sous la pluie » :

« Come si descrive il visibile con le parole? Il problema ha una sua storia e la tradizione retorica rubrica le tecniche di rappresentazione verbale del visibile sotto il nome di *ipotiposi* o di *evidentia*, talora identificata con, e talora giudicata affine a, la *illustratio*, la *demonstratio*, l'*ekphrasis* o *descriptio*, l'*enargeia*, eccetera. »⁴

L'un des exemples de référence d'hypotypose est la célèbre description de la fabrication du magnifique bouclier d'Achille par Héphaïstos au chant XVIII de l'*Illiade* d'Homère. Lessing y consacre de fort belles pages (que nous analysons dans *Morphologie et Esthétique*) dans lesquelles il explique qu'Homère ne décrit pas le bouclier en tant que tel comme ensemble de parties spatialement juxtaposées mais en réalité à travers son processus de construction par Héphaïstos, dans une concaténation temporelle d'actions.

Pour ma part, l'hypotypose que je préfère est celle de la scène 6 de l'acte IV de *King Lear* où Edgar (déguisé en fou, "poor Tom") guidant sur la plaine les pas de son père, le comte de Gloucester à qui l'on a crevé les yeux, lui fait voir le spectacle qui serait vu au loin du haut d'une vertigineuse falaise de Douvres ("the dread summit of this chalky bourn"), faux précipice si bien rendu visible que Gloucester s'y jette de douleur pour se suicider alors qu'il ne tombe en fait que de sa propre hauteur sur le sol.

Dans son texte, Herman insiste à juste titre sur les deux versants de cette figure de rhétorique, cette dualité étant en général trop peu prise en compte.

3 En terme de neurosciences on pourrait dire que les aires d'un cortex perceptif comme le cortex visuel occipital ne sont pas du tout situées au même endroit du cerveau que le cortex préfrontal implémentant les concepts et que les architectures fonctionnelles (et donc les formats des représentations qui s'y implémentent) mises en jeu ne sont pas du tout les mêmes.

4 Il ne faut pas confondre l'*enargeia* (venant d'*argos*), la clarté de l'évidence, avec l'*energeia* (venant d'*ergon*).

1. D'un côté la clarté convaincante et intensifiante de l'*enargeia* ou de l'*illustratio* (Cicéron) où les détails ont une importance particulière comme « effets stylistiques » de « mise en scène » qui ajoutent à l'éloquence discursive théâtralisée une ornementation brillante et éclatante (Quintilien).

2. D'un autre côté la figuration de concepts non figuratifs par des « images-schémas » (Hermogène, Sextus Empiricus), ce qui est très différent des « images-scènes » venant parer un discours. Ce problème est plus profond et nous conduit à Kant.

Herman commente dans son texte la *Critique de la Faculté de Juger* et la façon dont Kant utilise le concept d'hypotypose. On sait que selon Kant il ne saurait y avoir d'intuition adéquate pour des Idées de la Raison. Toute présentation intuitive (*Darstellung*) de concept est une hypotypose et elle est soit « schématique » (lorsqu'une intuition adéquate correspondant au concept est donnée), soit « symbolique » (lorsqu'une intuition inadéquate et non correspondante est introduite simplement par analogie) (CFJ, §59). Dans une hypotypose symbolique on ne se trouve pas en présence d'un schème pour un concept mais d'un symbole pour la réflexion.

III. Lessing, Kant et Goethe

Une source complémentaire de discussions a été notre passion commune pour l'esthétique classique, avec les grands textes de Winckelmann, Lessing, Herder et Goethe sur le *Laocoon*. J'y ai consacré pour ma part de nombreux travaux synthétisés dans le long premier chapitre de *Morphologie et Esthétique* que Herman a si bien commenté dans les *Actes Sémiotiques* en 2007. De son côté, Herman y a consacré aussi de nombreux travaux, comme par exemple « La sémio-esthétique de Lessing » (2000), le chapitre 5 de *La voix et son temps* (2002), la section « Lessing et après : la reconquête du temps plastique » dans *Épiphanies de la présence* (2006), son ouvrage récent *La Main et la Matière* (2018), ou sa discussion avec Amir Biglari dans *La Sémiotique en interface* (2018).

On sait que Lessing (son *Laocoon* est de 1766) a insisté sur la nécessité de corréler chaque art à son *medium* qui lui impose de fortes contraintes mais, en même temps, lui garantit son essence spécifique et son autonomie. Contrairement aux conceptions de son époque, Lessing estime que le sensible n'est pas de « l'intelligible confus » et possède des structures *sui generis*. Dans une remarquable vision sémiotique il affirme que « les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié ». Les arts plastiques (peinture, sculpture) sont des arts de l'espace et les arts littéraires (poésie, récits) et musicaux sont des arts du temps. Autrement dit, en tant que pratique « des formes et des couleurs étendues dans l'espace » la peinture relève d'une grammaire méréologique de la juxtaposition spatiale et non pas d'une succession temporelle d'événements

(c'était avant le cinéma).

Il s'agissait d'une révolution critique (anticipant celle de Kant) conduisant à une condamnation sévère du genre descriptif (comme poésie visuelle et « peinture parlante ») et de l'allégorie (comme peinture littéraire et « poème muet »). La peinture n'a pas à « exprimer des idées générales ». La limitation essentielle de son médium implique que les parties d'une composition plastique doivent être spatialement corrélées et que les propriétés esthétiques de l'œuvre doivent dériver d'un accord méréologique entre les parties spatialement reliées en un tout.

On peut résumer cette analyse de Lessing par le tableau suivant (repris de mon ouvrage *Morphologie et Esthétique*) :

Forme de l'intuition	Espace	Temps
Syntaxe	Syntaxe spatiale	Syntaxe temporelle
Éléments	Domaines d'étendue	Intervalles de durée
Mode de connexion et principe de composition	Juxtaposition spatiale et coexistence synchronique	Succession temporelle et consécution syntagmatique
Objet propre (représentation directe)	Corps (organisés par juxtaposition spatiale de parties)	Actions (organisées par succession temporelle d'évènements)
Art	Arts plastiques (peinture)	Arts narratifs (poésie)
Signes	Signes spatiaux naturels	Signes temporels conventionnels
Faculté cognitive	Perception (sensible)	Concept (intelligible)
Représentation indirecte	d'actions à travers des corps	de corps à travers des actions
Trahison de l'essence	Allégorie : exprimer des idées générales en cherchant à rendre conventionnels des signes spatiaux naturels	Description : peindre des formes en cherchant à naturaliser des signes temporels conventionnels

L'hypotypose du bouclier d'Achille dans Homère que nous avons évoquée plus haut est un exemple de *conversion* de signe spatiaux en signes temporels.

« Homère peint le bouclier non pas comme achevé, parfait, mais comme un bouclier qu'on est en train de faire. Il a donc (...) usé de cet heureux artifice *qui consiste à changer en consécutif ce qu'il y avait de coexistant* dans son sujet. »

À juste titre, Herman a critiqué le trop strict dualisme de Lessing qui vaut peut-être pour la peinture mais pas vraiment pour la sculpture qui se trouve pourtant au centre de son *Laokoon*. En

effet la sculpture introduit des éléments supplémentaires :

1. La tridimensionnalité qui permet différentes perspectives et des mouvements autour des œuvres, mouvements qui sont des trajectoires temporelles.
2. La poly-sensorialité des arts plastiques, leur poly-esthésie et leurs synesthésies.

Pour critiquer le binarisme lessingien Herman se réfère alors à Herder pour, au-delà de son nationalisme linguistique pré-romantique, s'inspirer de sa « physio-esthétique » tenant compte de plusieurs canaux sensoriels, entre autres le sens auditif du ton et le sens haptique.

« Herder (...) soutient que la classification des arts plastiques (peinture, sculpture, architecture) dépend de la spécificité des canaux sensoriels invoqués ». (*Sémiotique et Esthétique*, p. 419)

« La règle syntaxique organisant le signifiant *pictural* est le déploiement d'un espace visible tandis que la règle syntaxique organisant le signifiant *sculptural* est la dynamique d'une spatialisation tactile ». (*Épiphanies*, p.137)

En ce qui concerne le point (1) il est vrai que les objets tridimensionnels synthétisent une infinités d'esquisses (cf. la théorie des *Abschattungen* de Husserl modélisée dans mon chapitre de *Naturalizing Phenomenology*, 1999) mais ils demeurent néanmoins spatiaux. La temporalité des mouvements leur est externe et non pas interne. En ce qui concerne le point (2) il y aurait beaucoup à dire à partir des résultats des neurosciences contemporaines sur les similarités et les différences entre le sens optique (distal) et le sens haptique (proximal).

A partir de Lessing, de la *Critique de la Faculté de Juger* kantienne et de la *Morphologie* goethéenne qui en est directement issue, j'ai décrit une « généalogie morphologique du structuralisme » conduisant à sa modélisation par la morphodynamique de René Thom (cf. mes références 1999, 2004). Le fil directeur était le fait que le développement d'une théorie des formes mathématiquement solide et applicable à de très nombreux phénomènes en sciences naturelles (phénomènes critiques et transitions de phases, ruptures de symétries, ondes de choc, caustiques de géodésiques, formation de patterns, etc.) permettait de refaire droit scientifiquement aux traditions morphologiques d'inspiration goethéenne qui sont à l'origine du structuralisme aussi bien chez Propp que chez Lévi-Strauss.

La compréhension scientifique de la structuration *hylémorphique* qualitative du monde sensible, permet en retour un approfondissement de la notion de « finalité » (i.e. d'organisation) dans

la *Critique de la Faculté de Juger* en y mettant en avant la question d'une théorie de la forme aussi bien dans la CFJ esthétique (« finalité subjective formelle » et « jugement sans concept ») que dans la CFJ téléologique (« finalité interne objective » et « finalité sans fin » des « fins naturelles »). Côté objectivité, les formes naturelles ne sont pas en général, selon Kant, mécaniquement explicables à cause de leur contingence (elle relèvent d'une « tekhnè » de la Nature comme Art et non pas d'une « phusis ») et, côté subjectivité, elles sont à même de transformer la sensation (*Empfindung*) en affect, émotion, sentiment (*Gefühl*). L'analyse rejoint les travaux sur la phénoménologie de la *présence* comme présentation (*Darstellung*) de l'apparaître (*Erscheinung*) que l'on trouve par exemple chez Ernst Cassirer, Louis Guillermit ou Olivier Chédin.

Dans son compte-rendu de *Morphologie et Esthétique*, Herman critique cette trop forte focalisation sur la problématique morphologique, estimant qu'il faut accorder une plus grande importance au *sensus communis* dont relève l'universalité subjective du jugement de goût (*Geschmacksurteil*). Le sens commun esthétique est effectivement nécessaire selon Kant pour que des jugements subjectifs déterminés uniquement par le sentiment et non pas par l'expérience objective puissent néanmoins « se communiquer universellement ». La réponse à cette critique se trouve dans l'idée d'une « montée » du morphologique vers le sémiotique dans le cadre de ce que, paraphrasant Greimas, j'ai appelé un « parcours génératif » morpho-sémiotique. Cette idée conduit à la phénoménologie des objets-valeurs chez Husserl.

Mais avant que d'y venir restons encore un instant en compagnie de Lessing.

IV. Lessing et la modernité

Il faut en effet noter que, dans leur radicalité, les thèses de Lessing ont inspiré un certain nombre de spécialistes de l'art et de la littérature modernes. En voici brièvement deux exemples.

1. Clement Greeberg

Dans *La voix et son temps* (chapitre « La voix dans l'art contemporain »), Herman analyse en détail l'exemple de l'expressionniste abstrait et critique d'art américain Clement Greenberg (1909-1994) dans ses essais *Towards a new Laocoon* (1940) et *Modernist Painting* (1960). Greenberg (admirateur de Keats et T.S. Eliot en littérature, Pollock et Krasner en peinture, puis plus tard défenseur de l'abstraction pure « post-picturale ») a fait remonter l'essence du modernisme pictural à Lessing en cherchant à radicaliser son « opticalité pure » sans « poétisation » ni « mélodification ». Il reprend la thèse que « c'est par le medium que chaque art est unique et strictement lui-même ».

2. Joseph Frank

De son côté, Joseph Frank (1919-2013), mondialement connu comme l'un des plus grands spécialistes de Dostoïevski, a écrit en 1945 un essai *Spatial Form in Modern Literature* (Sewanee Review, n°53) dont le dossier (compléments, critiques, réponses aux critiques) a été publié en 1991 sous le titre *The Idea of Spatial Form*. L'essai de 1945 fut publié grâce à l'appui d'Allen Tate (1899-1979, poète conservateur du Sud, écrivain, critique et biographe) auquel le recueil de 1991 est dédié.

Frank a introduit le concept de *forme spatiale* comme concept clé de sa théorie littéraire des expériences formelles des innovations littéraires de l'entre-deux-guerres. Il a été inspiré par Lessing et l'a ensuite relié explicitement au *formalisme russe* puis au *structuralisme français*.

Au début de sa carrière, il s'intéressait aux avant-gardes (T.S. Eliot, Ezra Pound, James Joyce, Djuna Barnes) et avait besoin de nouvelles méthodes d'analyse théorique en critique littéraire. Après avoir longtemps cherché, il trouva le texte de Lessing et s'appuya sur lui pour expliquer certains caractères majeurs de ces nouvelles techniques d'écriture.

Le phénomène de composition littéraire qui l'intéressait chez ces auteurs était la *déstructuration*, voire la dislocation, *de la temporalité narrative* visant à faire apparaître des relations *de juxtaposition* entre des fragments narratifs séparés par une longue distance dans la chaîne temporelle du récit. Dans ces textes, la syntagmation se trouve donc parfois mise au service de correspondances paradigmatiques au lieu de refléter l'enchaînement des événements.

Joseph Frank illustra ce phénomène en citant entre autres le grand shakespearien George Richard Wilson Knight, spécialiste du *mythique* en littérature, et qui, dans *The Wheel of Fire* préfacé par T. S. Eliot, expliquait que

« a Shakespearian tragedy is set spatially as well as temporally in the mind »

et utilise

« a set of correspondences which are related to each other independently of the time-sequence of the story ».

La réflexion dont est parti Joseph Frank a été alors que ces correspondances structurelles synchroniques animant les avant-gardes littéraires sont en fait constitutives des *arts visuels*. Il y a ainsi une irruption de la logique spatiale dans la logique temporelle du narratif. Et c'est ici que le recours à Lessing devient approprié.

« I recall vividly that my ideas only began to take coherent shape once I finally read Lessing's *Laocoon* ».

« There was the systematic clue I had been searching for without knowing it ». (p. xiv)

D'où le projet :

« the purpose of the present essay is to apply Lessing's method to modern literature ».
(p. 10)

Avec Eliot, Pound, Joyce, Barnes, etc. la littérature moderne « is moving in the direction of spatial form » .

Joseph Frank analysa alors la « complete reorientation » du rapport au *langage* (à la fois pour l'écrivain et pour le lecteur) induite par cette « space-logic » opposée à la « time logic » naturelle au narratif. Il y trouva en particulier une *crise de la référence* : les fragments ne prenant sens que par leurs relations avec d'autres fragments disséminées dans la chaîne textuelle, leur référence n'est plus une référence au sens de désignation extrinsèque mais une référence (« cross-reference ») au sens de *relations internes* avec les autres fragments leur donnant sens. Frank appelle « principle of reflexive reference » cette stratégie. Nous sommes en 1945 ! bien avant le structuralisme des années 60 et la mise au jour par Lévi-Strauss et Greimas de la projection de l'axe paradigmatique sémantique sur l'axe syntagmatique actantiel.

Plus tard, dans les années 60 et 70, Frank revint sur ces problèmes et fit le lien avec les nouvelles méthodes de critique littéraire, notamment celle du structuralisme français. Il expliqua qu'il y avait convergence avec son idée de forme spatiale et que donc Lessing devait être considéré comme un précurseur du structuralisme. Qui plus est, il rappela que Jakobson était lié au formalisme russe et il inclut donc le formalisme russe, en particulier Viktor Shklovsky, dans cette généalogie. Son ami Tzvetan Todorov faisait le lien.

Le structuralisme dont Joseph Frank s'est plus tard senti le plus proche a été celui de Gérard Genette, en particulier dans *Figures II* et *Figures III*, car il concernait également l'application de théories littéraires à des avant-gardes, en l'occurrence le Nouveau Roman.

V. Phénoménologie des objets valeurs

Le Chapitre III de *Morphologie et Esthétique*, résume l'approche eidétique de ce que Husserl appelait le

« flux héraclitéen des morphologies sensibles remplissant la spatialité intuitive. »

Husserl reformule phénoménologiquement la CFJ esthétique de Kant dans les *Ideen II*. La thèse est que, dans le cadre de la corrélation noèse / noème, *la valeur est le corrélat noématique de l'affect* (du sentiment de plaisir ou de peine chez Kant). Par conversion de l'attitude affective en attitude théorique, le sentiment subjectif se convertit en propriété quasi-objective (la « beauté ») appréhendée dans une intuition *axiologique*. D'où le concept d'*objet-valeur* en tant que forme évaluée corrélat noématique d'actes noétiques pathiques et thymiques, d'une « intention oréxique », bref, d'une intentionnalité désirante.

Husserl développe alors le parallèle entre objets de perception et objets de valeur : la valeur esthétique est au perçu sensible ce que le sentiment est à la perception et ce que les affects sont aux sensations. Autrement dit, de même que les sensations jouent le rôle de *hylé* pour les vécus intentionnels ayant pour corrélat les objets de perception, de même les affects jouent le rôle de *hylé* pour les vécus intentionnels ayant pour corrélat objectal les objets de valeur. Les affects sensibles sont des moments dynamiques, énergétiques, kinesthésiques, de tension, de relaxation, d'inhibition, de détente, du corps propre esthésiologique comme *chair* (*Leibkörper* entretenant une « âme » avec un corps biologique). À ce titre, ils constituent des « soubassements hylétiques » de l'appréhension de valeur.

Base hylétique	Actes	Objet noématique
Sensations	Perception	Chose matérielle
Affects	Sentiment	Objet-valeur

Toutefois, et Husserl y insiste à plusieurs reprises, la « couche d'être » de la valeur (dans le cadre de ce qu'il appelle des « ontologies régionales ») n'est pas autonome. Elle « se fonde dans » et « s'édifie sur » la couche d'être morphologique qui est le corrélat objectal des actes noétiques perceptifs. En ce sens la valeur (le sens) se fonde dans la forme.

Une première critique que Herman a porté contre Husserl concernait son « cartésianisme ». Je garde un souvenir ému du colloque de notre Groupe Sigma qu'il a organisé en 1988 à la Villa Serbelloni de la Fondation Rockefeller à Bellagio sur le Lac de Côme.⁵ Herman y expliqua qu'il

5 Le Groupe Sigma était un groupe international de recherche interdisciplinaire sur la signification fondé en 1986 par des sémioticiens (proches surtout d'A.J. Greimas et d'U. Eco) et des linguistes. Il se réunissait régulièrement dans des fondations académiques, les membres fondateurs prenant en charge à tour de rôle l'organisation d'une rencontre. En 1988 à Bellagio, étaient présents (d'après mes notes) outre Herman et moi-même, Michel Arrivé, Jacqueline

fallait corrélérer à la phénoménologie « egologique » propre au premier Husserl (cartésien) une phénoménologie « egopathique » dont l'intersubjectivité serait portée par le sens commun (cf. plus haut). Mais c'est précisément ce que fait le second Husserl (post-cartésien) dans des textes comme les *Ideen II*.

La discussion avec Herman porte donc en définitive plutôt sur l'interprétation qu'il faut donner aux concepts husserliens réciproques de « fondation » et d'« édification ». Il est vrai que je les interprète peut-être de façon un peu trop « verticale » comme des couches en quelque sorte stratigraphiques alors que chez Husserl, même s'il y a bien *dépendance* de la couche sémiotique de la valeur relativement à la couche morphologique, la couche sémiotique relève en même temps d'une *aperception* spécifique. Dans la saisie esthétique du sens

« il s'agit d'un mode *d'aperception* fondamental dans laquelle un apparaissant sensible ne devient pas un donné sensible, un perçu, mais dans l'unité même d'une appréhension d'un autre type, constitue une objectivité d'un type propre » (*Ideen II*, p. 327 de la trad. française).

Le fait qu'il existe *deux* aperceptions et *deux* modes d'appréhension différents, les uns naturalistes, les autres personalistes, du même ego, constitue pour Husserl un « état de choses énigmatique ». Les uns ont pour corrélats noématiques des objets de perception et les autres ont pour corrélats noématiques des objets-valeurs :

« L'appréhension du corps (*Körper*) comme corporéité charnelle fondatrice (*Leib*) sert de soubassement constituant [hylétique] pour l'appréhension compréhensive du sens » (*Ideen II*, p. 330).

Et Husserl développe la thèse remarquable que le *Leibkörper* est structuré comme un langage, son articulation étant « compréhensive », une « articulation du sens » (p. 331).

Herman a commenté le parallèle husserlien entre objet-valeur et objet de perception, entre valeur signifiante et perception sensible, sentiment et perception, affects et sensation (cf. *Sémiotique et Esthétique*, p. 421) et critiqué mon interprétation de la « fondation » husserlienne comme enracinement morphologique du sémio-esthétique. Le problème est difficile et il est effectivement peut-être trop simple de résoudre l'« état de choses énigmatique » d'une double

Authier-Revuz, Alain Berrendonner, Marie-Jeanne Borel, Jean-François Bordron, Silvana Borutti, Per Aage Brandt, Omar Calabrese, Claude Chabrol, Jean-Claude Coquet, Béatrice De Gelder, Jean-Pierre Desclés, Paolo Fabbri, Zlatka Guentchéva, Jean-Louis Houdebine, Michel Meyer, Pierre Ouellet, Jacques Poulain, Marina Sbisà, Peter Stockinger, Alain Trognon, Patrizia Violi, Claude Zilberberg.

ontologie en posant, dans une optique de naturalisation du sens, que l'une « émerge » de l'autre, *comme si* la forme comme phénomène de l'organisation de la matière se trouvait sémiotisée dans un second temps. En effet, il s'agit peut-être plutôt d'une « racine commune », comme celle entre « phusis » mécaniste et « tekhnè » téléologique que Kant développe dans la CFJ téléologique à propos de l'organisation biologique. Il serait alors pertinent d'appliquer le concept du *als ob*. Chez Kant, le concept de « fin naturelle » (i.e. de structure morphologique fonctionnellement auto-organisée) est à la fois empiriquement conditionné (imposé par l'expérience) et transcendant pour la faculté de juger déterminante. C'est pourquoi, bien que seulement régulateur (non constitutif), le principe de la finalité interne objective

« vaut avec autant de nécessité pour notre faculté de juger humaine que s'il était un principe objectif » (CFJ, p. 218).

Tout se passe *comme si* (« *als ob* ») il était objectif. Il en va de même ici. Tout se passe *comme si* le sens émergeait de la forme suivant une « montée morpho-sémiotique » de type « parcours génératif ».

Conclusion : les axiologies figuratives

Toutes ces discussions avec Herman sur les modalités du visible concernaient surtout le visible comme perception, c'est-à-dire comme ensemble de « saillances » figuratives au sens de René Thom. Mais d'autres discussions ont porté plutôt sur les « prégnances » animant le visible, comme la lumière et l'énergie. Les prégnances sont beaucoup plus affines à la dimension thymique que les saillances.

Dans mes deux textes sur Proust repris dans *Morphologie et Esthétique*, je commente plusieurs fois cette dualité. Par exemple

1. Dans ses incomparables variations sur la petite phrase de Vinteuil comme « beau dialogue » entre violon et piano, Proust analyse très profondément la dualité entre la petite phrase (i) comme *impression*, prégnance thymique et affect esthétique (harmonie sans contour, « odorante » et sans nom, « bulle irisée », « sensation délicieuse » et « charme » ouvrant l'âme), (ii) comme perception, saillance figurative, morphologie sonore, articulée comme un « dessin » ou une « architecture ».

2. Dans son élaboration progressive de la complémentarité du « côté de Guermantes » (« avec sa rivière à têtards, ses nymphéas et ses boutons d'or ») et du « côté de Méséglise » (« avec ses lilas, ses aubépines, ses bleuets, ses coquelicots, ses pommiers »), Proust développe d'extraordinaires *axiologies figuratives* au sens de Greimas, celles-ci consistant, rappelons-le, en homologations

symbolisantes entre des valeurs existentielles profondes et des éléments comme l'Eau, l'Air, la Terre ou le Feu. Par exemple, le côté de Guermantes est un cosmos aquatique, une « région fluviale traversée par les « belles eaux vives » de la Vivonne, cours d'eau aux sources inconnues comme « l'entrée des Enfers » et gardées par « un pêcheur au chapeau de paille » qui est « la seule personne dont je n'aie jamais découvert l'identité ». Le narrateur y pénètre comme Dante dans l'Enfer. Les étangs de la Vivonne sont un « parterre d'eau » hébergeant les nymphéas que le soleil semblait en miroir « faire fleurir en plein ciel ». C'est en rapport avec ce cosmos que la duchesse de Guermantes, au corps transfiguré par l'aura de sa noblesse, apparaît « un jour » pour la première fois au narrateur dans l'église de Combray, dans une assomption mystique et solaire comparable à l'apparition de Béatrice dans le chant XXX (vers 22-31) du *Purgatoire* de la *Divine Comédie*. C'est préférentiellement du côté des prégnances tant externes (lumineuses et énergétiques) qu'internes (thymiques) que se déploie le mieux, me semble-t-il, la sémio-esthétique d'Herman.

Et pour conclure ce bref hommage, je ferai une référence à Turner qui confiait à Ruskin « Atmosphere is my style ». Dans son dernier ouvrage, *La Délicatesse des sens*, Herman parle, à propos des « abîmes de la transparence », des « paysages atmosphériques » de Turner avec leurs brumes, troubles de l'air, vapeurs, brouillards, fumés, nuages, tempêtes qui « vaporisent » les formes, les dissolvent et les déréalisent, et dérangent « l'évidence diaphane ». Cela fait écho pour moi à un exposé que j'avais fait le 15 mai 1985 au séminaire Greimas sur les *axiologies figuratives* chez Turner. L'idée était que Turner a prospecté, dans le parcours génératif morpho-sémiotique à la Lessing-Goethe de la peinture figurative (réinterprété sémiotiquement), la descente des niveaux figuratifs non pas vers l'actantialité profonde mais vers la sémantique fondamentale. Ses représentations virtuoses, sublimes, magiques, des prégnances lumineuses et énergétiques fonctionnent comme des axiologies figuratives pures (soleil, océan, ciel, vapeurs, etc.), éliminant les saillances figuratives actorielles et homologuant des prégnances objectives à des prégnances subjectives. Comme disait William Gaunt (1974) Turner est un « génie des éléments ». À l'opposé, William Hazlitt, l'un des critiques les plus négatifs de Turner, rapportait en 1814 que l'on disait que

« ses paysages sont des portraits du néant, mais très ressemblants ».

Mais au fond cette boutade est assez juste et dit à peu près la même chose : avec Turner on passe de l'esthétique du beau à l'esthétique du sublime, c'est-à-dire au néant de l'infini.

J'espère que, dans sa clémence, le temps me donnera l'occasion de continuer à discuter de ces points avec Herman. Et d'ici là j'aimerais le remercier pour tous ces échanges intellectuels

profonds et amicaux qui restent parmi les plus attachants de ma vie sémiotique et philosophique.

Bibliographie

Eco, U., « Les Sémaphores sous la pluie », *De la littérature*, Grasset, Paris, 2003.

Frank, J., (1945), *The Idea of Spatial Form*, Rutgers University Press, 1991.

Goethe, J. W. von, « Über Laokoon », *Die Propyläen*. 1798. Repris dans *Gesammelte Werke*, 8, Bertelsmann Verlag, Gütersloh. Trad. « Sur Laocoon » », *Ecrits sur l'Art*, Klincksieck, Paris, 1983, 164-178.

Greenberg, C., « Towards a new Laocoon », *Partisan Review*, 1940.

Husserl, E., *Idées directrices pour une Phénoménologie II : Recherches phénoménologiques pour la Constitution*, (trad. E. Escoubas), Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

Kant, I., *Kritik der Urtheilskraft* (1790), *Kants gesammelte Schriften*, Band V, Preussische Akademie der Wissenschaften, Berlin, Georg Reimer, 1913. *Critique de la Faculté de Juger*, trad. A. Philonenko, Vrin, Paris, 1979.

Lessing, G. E., *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlin, Christian Friedrich Bos, 1766. Trad. Courtin (1866), Hermann, Paris, 1990.

Parret, H., « Au nom de l'hypotypose », Colloque de Cerisy *Au Nom du Sens. Autour d'Umberto Eco*, dir. J. Petitot et P. Fabbri, Grasset, Paris, 2000, 139-154.

Parret, H., *La sémio-esthétique de Lessing*, Documents de travail, 290-292, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino, 2000.

Parret, H., *La voix et son temps*, De Boeck, Paris, 2002.

Parret, H., *Épiphanies de la Présence. Essais sémio-esthétiques*, PULIM, Limoges, 2006.

Parret, H., Compte-rendu de « Morphologie et Esthétique » de Jean Petitot, *Actes Sémiotiques*, 104-106, 2007.

Parret, H., « Sémiotique et esthétique », *La Sémiotique en interface*, (dir. A. Biglari, N. Roelens), Éditions Kimé, Paris, 2018, 409-431.

Parret, H., *La Main et la Matière. Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*, Hermann, Paris, 2018.

Parret, H., *Délicatesse des sens*, 2021 (à paraître).

Petitot, J., « Jugement esthétique et Sémiotique du monde naturel chez Kant et Husserl », *Actes Sémiotiques*, VIII, 35 (1985) 24-33.

Petitot, J., « La généalogie morphologique du structuralisme », *Critique* (Numéro spécial en hommage à Claude Lévi-Strauss, M. Augé ed.), 620-621 (1999) 97-122.

Petitot, J., « Morphological Eidetics for Phenomenology of Perception », *Naturalizing Phenomenology: Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*, (J. Petitot, F. J. Varela, J.-M. Roy, B. Pachoud, eds.), Stanford University Press, 1999, 330-371.

Petitot, J., *Morphologie et Esthétique*, Maisonneuve et Larose, Paris, 2004.

Petitot, J., « Semiotic enargeia: a tribute to Umberto Eco », *The Philosophy of Umberto Eco*, The Library of Living Philosophers, Open Court Publishing Company, La Salle, Illinois, 2016, 331-362.

Winckelmann, J.J., *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755. Trad. fr. L. Mis *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris, Aubier, 1954/1990.