

Jean Petitot



MORPHOLOGIE ET ESTHÉTIQUE

LA FORME ET LE SENS

CHEZ

GOETHE, LESSING, LÉVI-STRAUSS, KANT, VALÉRY, HUSSERL, ECO,

PROUST, STENDHAL



2003

DU MÊME AUTEUR

- *Les Catastrophes de la Parole. De Roman Jakobson à René Thom*, Maloine, Paris, 1985.
- *Morphogenèse du Sens. Pour un Schématisme de la Structure*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985.
- *Local/Global*, Enciclopedia Einaudi, 4, Impresa Nacional, Lisbonne, 1985.
- *La Philosophie transcendantale et le problème de l'Objectivité*, Entretiens du Centre Sèvres, (F. Marty ed.), Paris, Éditions Osiris, 1991.
- *Physique du Sens*, Editions du CNRS, Paris, 1992.

-
- (éd.) *Logos et Théorie des Catastrophes*, Colloque de Cerisy à partir de l'œuvre de René Thom, Éditions Patiño, Genève, 1988.
 - (éd.) *Naturalizing Phenomenology: Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*, (avec F. J. Varela, J.-M. Roy et B. Pachoud), Stanford, Stanford University Press, 1999.
 - (éd.) *Au Nom du Sens*, Colloque de Cerisy autour de l'œuvre d'Umberto Eco, Paris, Grasset, 2000.
 - (éd.) *Sciences et Philosophie en France et en Italie entre les deux guerres*, (avec L. Scarantino), Biblioteca Europea, 23, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Vivarium, Napoli, 2001.

-
- "Sciences Cognitives : quelques aspects problématiques", *Revue de Synthèse*, 1/2, 1990.
 - "L'Objet", (avec J-C. Coquet), *Langages*, 103, 1991.
 - "Linguistique cognitive et Modèles Dynamiques", *Sémiotiques*, 6-7, 1995.
 - "Sciences cognitives et Phénoménologie", *Archives de Philosophie*, 58, 4, 1995.
 - "Philosophie et Sciences: Objectivité scientifique et logique transcendantale", *Archives de Philosophie*, 63, 4, 2000.
 - "Functional Geometry and Visual Processing", *Journal of Physiology*, 2003.
-

Table des matières

Morphologie et Esthétique. La Forme et le Sens chez Goethe, Lessing, Lévi-Strauss, Kant, Valéry, Husserl, Eco, Proust, Stendhal.....	i
Du même auteur.....	ii
Introduction générale.....	1
Première partie. De la Forme.....	5
Chapitre I. Goethe et le Laocoon ou l'acte de naissance de l'analyse structurale.....	7
I. Introduction.....	7
II. Quelques rappels sur la Morphologie goethéenne.....	9
II. Le Laocoon : Sculpture et histoire.....	13
1. La découverte.....	14
2. De la Domus Aurea aux "grottes" de la Renaissance.....	15
3. Le groupe du Laocoon.....	19
4. Le Laocoon de Virgile.....	27
III. Le débat Lessing / Wincklemann.....	35
1. L'autonomisation du sensible.....	35
2. La sémiotique de Lessing et l'Esthétique transcendantale.....	36
3. Le débat avec Winckelmann et Herder.....	44
IV. Goethe et l'esthétique.....	47
1. Le "monisme morphologique".....	48
2. Forme et Erscheinung.....	50
3. Allégorie et symbole.....	51
V. Le groupe du Laocoon.....	52
1. Le principe structuraliste.....	52
1.1. L'espace.....	53
1.2. Le principe de non généralité.....	54
1.3. Le temps.....	57
2. L'analyse des corrélations.....	58
3. Le mouvement : de la forme à la force.....	60
4. Les serpents.....	61
5. La contre-épreuve du bras manquant.....	61
VI. De la nature à la culture.....	66
1. La montée morpho-sémiotique goethéenne et son parcours génératif inversé.....	66
2. L'unité goethéenne morphologie-structure et nature-culture.....	67
Chapitre I. Annexe 1. La Généalogie morphologique du structuralisme.....	71

I. La référence morphologique de Claude Lévi-Strauss.....	71
II. Goethe, Lévi-Strauss et Propp.....	74
III. Morphologie allemande, formalisme russe et structuralisme.....	74
Chapitre I. Annexe 2. La non généralité chez Piero della Francesca.....	75
I. La double négation de la perspective.....	75
II. L'Annonciation du polyptique de Pérouse.....	76
III. L'Annonciation du cycle d'Arezzo.....	82
Chapitre I. Annexe 3. Interprétation cognitive de la non généralité et des significations intrinsèques en termes de probabilités.....	85
Chapitre II. Morphologie et esthétique transcendantale.....	89
Introduction.....	89
I. Le problème de la forme dans la CFJ téléologique.....	90
II. L'obstruction à une science de la forme chez Kant.....	96
1. L'Opus Postumum et la physique des formations phénoménales.....	96
2. Le manque d'une morphodynamique et la forme comme corrélat du jugement réfléchissant.....	100
III. Le problème de la forme dans la CFJ esthétique.....	102
1. Forme et valeur signifiante.....	102
2. Art et Nature : la théorie du génie.....	107
3. Phénoménologie de la présence pure.....	107
IV. La question de la forme comme retour de l'aristotélisme et de l'empirisme.....	112
1. L'affinité et les concepts de la réflexion.....	113
2. L'amphibologie.....	114
3. Le destin des formes substantielles et des entéléchies de Leibniz à Kant.....	115
4. L'irréductibilité du réalisme ontique propre à l'empirisme.....	117
Conclusion.....	118
Chapitre III. La pensée morphologique : de Peirce et Husserl à Valéry, Turing, Merleau-Ponty et Eco.....	121
I. Paul Valéry et la "morphologie généralisée".....	121
1. La forme et le sens.....	121
2. Ordre VS Invention.....	124
3. Type générique VS Variations.....	125
4. Physique et esthétique des formes.....	126
5. La finalité.....	128
6. La science et la "poésie des merveilles".....	128
II. La pensée morphologique de Peirce à la théorie des patterns.....	129

1. Peirce.....	129
2. Husserl.....	130
3. Merleau-Ponty.....	136
4. D'Arcy Thompson.....	137
5. Turing.....	138
6. Modèles morphogénétiques.....	138
III. Les racines morphologiques du sens chez Umberto Eco.....	143
1. La frontière entre Nature et Culture.....	144
2. Critique de l'idéalisme sémiotique.....	145
3. L'objet dynamique et les racines morphodynamiques du sens.....	147
Deuxième partie. Études Littéraires.....	151
Chapitre IV. Les 14 rôles de la Phrase de Vinteuil dans "Un Amour de Swann"	153
Introduction.....	153
1. Histoire de l'étude.....	153
2. Proust comme théoricien.....	154
3. Les niveaux sémiotiques de la petite phrase.....	155
4. Quelques rappels sur les modèles de Proust.....	157
I. La petite phrase comme saillance figurative.....	158
II. La petite phrase comme structure morphologique (Gestalt).....	163
III. La petite phrase comme impression, prégnance thymique et affect esthétique.....	164
IV. La petite phrase comme visée idéale, objet modal et forme de l'Idée.....	167
1. La remodelisation du sujet.....	167
2. La phénoménologie de l'intentionnalité et le secret de l'essence.....	167
3. Les Idées esthétiques et leur symbolisation.....	169
4. L'assomption cognitive de la forme de l'Idée.....	169
5. La véridiction de l'âme.....	172
6. Le génie.....	172
IV. La petite phrase comme magie.....	176
V. La petite phrase comme sujet cognitif, observateur, informateur et "supposé savoir".....	178
VI. La véridiction selon Per Aage Brandt et l'indécidable.....	180
1. Sémiotique positive VS sémiotique négative.....	180
2. La véridiction et le signifiant.....	185
VII. La petite phrase comme signifiant et objet-valeur métaphore de l'objet d'amour	192
Conclusion.....	193
Chapitre V. Un mémorialiste du visible. La quête du réel chez Proust.....	189

Introduction.....	189
I. La sémiotique proustienne selon Gilles Deleuze : véridiction et essence.....	190
II. Quête et conquête d'une position de sujet.....	194
1. Position de la séquence des clochers.....	194
2. Le concept proustien de "côté".....	195
3. L'esthétique proustienne et le parcours génératif sémiotique.....	197
3.1. Les impressions.....	197
3.2. La mémoire.....	197
3.3. La construction "cathédrale".....	198
4. Le statut esthétique du sujet sémiotique : dérélition et réenchantement.....	198
5. Les deux conditions de possibilité du réenchantement du monde.....	200
5.1 La perception comme héraldique du visible.....	200
5.2. La véridiction de l'apparaître.....	201
III. Le côté de Guermantes.....	202
1. Le cosmos aquatique de la Vivonne et l'axiologie figurative.....	203
2. Le château de Guermantes.....	212
IV. La duchesse de Guermantes.....	217
1. La légende, le nom et le corps.....	218
2. La complétion de l'axiologie figurative : paysage et portrait.....	219
3. L'apparition.....	222
V. Le dévoilement du secret de l'apparaître.....	225
1. L'assomption du phénomène sensible.....	225
2. Le secret.....	228
VI. Les clochers de Martinville.....	230
VII. Perception et énonciation.....	234
Conclusion.....	237
Chapitre V. Annexe 1. Mouvements apparents et perception de l'intentionnalité.....	237
Chapitre V. Annexe 2. L'analyse greimassienne de la nouvelle Deux amis de Maupassant.....	239
Chapitre V. Annexe 3. Proust et la Naturphilosophie selon Anne Henry.....	243
I. La Recherche comme "odyssée de l'absolu".....	243
II. Génie et Nature.....	244
III. Les kantien et schellingien français vers 1895.....	247
IV. La philosophie esthétique proustienne.....	248
V. Le tournant sémiotique et structural.....	251
Chapitre VI. Waterloo : Mythe, Scène et Décor dans La Chartreuse de Parme.....	253

I. Introduction.....	253
II. Quelques points de méthode.....	257
1. L'approche structurale contre l'herméneutique symboliste.....	257
2. Réalisme subjectif et Bildungsroman.....	258
3. Paysages et énonciation.....	259
4. Peinture et écriture.....	260
5. Les hommes et les dieux ou l'histoire et le mythe.....	263
6. Paysage et sublimité.....	264
7. Mythique et mythologique.....	265
8. La sélection des composants pertinents.....	266
9. La cryptographie stendhalienne.....	267
III. Rappels d'éléments de sémiotique narrative et discursive.....	267
1. Structures sémio-narratives profondes.....	268
1.1. Sémantique fondamentale et narrative.....	268
1.2. Syntaxe fondamentale et narrative.....	269
1.3. La projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique.....	269
2. Structures discursives de surface.....	270
2.1. Syntaxe discursive.....	270
2.2. Sémantique discursive.....	271
3. Du parcours génératif au schéma narratif.....	271
IV. Hypothèses sémiotiques pour la lecture de Waterloo.....	272
V. Avant Waterloo : de la naissance à la renaissance	276
1. Le dualisme politique et familial.....	276
2. Le médiateur Robert.....	280
3. L'enfance du héros.....	281
4. L'abbé Blanès.....	283
5. Le vol de l'aigle et la destination.....	285
6. L'arbre du moi.....	285
7. La prison et la renaissance.....	287
VI. Waterloo. Acte I.....	287
1. L'état initial.....	287
2. La cantinière I. Premier noyau : la rencontre avec la mort.....	289
3. La cantinière II. Deuxième noyau : la fausse attaque et l'arbre déraciné.....	292
4. La transition : le cheval, le bois et la plaine.....	293
VII. La vraie bataille de Waterloo.....	295
1. Stendhal et l'épopée napoléonienne.....	295

2. Les prémisses de Waterloo.....	296
2.1. Réalité/Virtualité.....	296
2.2. Les forces en présence	298
2.3. Du 15 au 18 juin.....	300
La bataille de Quatre-Bras (16 juin, Wellington et Ney).....	301
La bataille de Ligny (16 juin, Blücher et Napoléon).....	302
La bataille de la Wavre (18-19 juin, Blücher et Grouchy).....	302
3. La bataille.....	303
VIII. Waterloo. Acte II : du côté de la mort.....	314
1. La programmation spatio-temporelle.....	314
2. Les indices de la progression discursive.....	316
2.1. La progression de la parole et de l'échange : de la communication à la communion.....	316
2.2. La progression thymique et passionnelle des affects.....	316
2.3. La progression cognitive.....	317
3. Le cheval psychopompe.....	319
4. Le schème de la linéarité et la réification historico-sociale.....	320
5. Boulets, sillons et arbres.....	324
6. Ivresse et déceptivité.....	325
7. La triade des héros.....	327
8. Le vol et la déceptivité.....	328
9. Le plongeon du cheval psychopompe et l'axiologie figurative.....	328
10. Les deux dispositifs optiques du maréchal Ney.....	329
11. Le dérèglement véridictoire, la méconnaissance et la déceptivité.....	332
IX. Waterloo. Acte III : du côté de la vie.....	332
1. Le caporal Aubry.....	332
2. La communauté ecclésiale.....	333
3. L'aveuglement véridictoire et la méconnaissance.....	335
4. Le bois et le blé.....	335
5. La dualité du héros : hussard et fantassin.....	336
6. La performance et l'épreuve glorifiante.....	337
7. Le réembrayage énonciatif.....	339
X. Waterloo. Acte IV : le héros au pont de la Sainte et à l'auberge du Cheval Blanc.....	340
XI. La mythologie de Waterloo.....	342
1. La montée sémiotique du mythique vers le mythologique.....	342
2. "La science incertaine des signes".....	344

Chapitre VII. Le fond mélusinien de La Chartreuse de Parme ou L'Eros et Psyché de Stendhal.....	347
Introduction.....	347
I. Eros et Psyché selon Apulée et La Fontaine.....	349
II. Fabrice et Clélia ou Eros et Psyché selon Stendhal.....	354
Chapitre VII. Annexe 1. L'Eros et Psyché de Canova.....	363
Bibliographie.....	367

*pour Anne,
pour Camille*

INTRODUCTION

Au cours des recherches que j'ai consacrées durant de nombreuses années aux bases théoriques, aux développements mathématiques et aux implications cognitives du structuralisme dynamique, j'ai eu un certain nombre de fois l'occasion, sortant du domaine strictement scientifique de la modélisation, de mener à bien quelque étude de cas dans des domaines relevant de disciplines esthétiques : littérature et arts plastiques (peinture et sculpture). Ce volume en regroupe quelques-unes qui sont thématiquement homogènes.

Le lecteur trouvera donc ici réunies des analyses qui montrent à quel point la dimension morphologique étudiée scientifiquement par les théories de la forme — de la morphogenèse végétale chez Goethe jusqu'à la morphodynamique de René Thom et à la théorie des patterns de David Mumford en passant par la Gestalt théorie et la phénoménologie de la perception — est récurrente et cruciale chez nombre de grands artistes. Plus précisément, ces études visent à montrer que de nombreux dispositifs esthétiques consistent à déployer une sémiogenèse à partir d'une base morphologique en édifiant une "montée" sémiotique *de la forme vers le sens*. Coupé de sa base morphologique, le sens se trouve déraciné et ne peut plus dès lors que se dissiper dans ce que Mallarmé appelait dans *Le coup de dés* "ces parages du vague en quoi toute réalité se dissout".

Pour le contexte scientifique et technique de ces recherches esthétiques, le lecteur pourra consulter mes deux ouvrages *Morphogenèse du Sens* (1985) et *Physique du Sens* (1992). Dans ce volume, l'essentiel de la réflexion se trouve focalisé avant tout sur le détail des dispositifs sémio-esthétiques étudiés, mais aussi sur leurs amples résonances philosophiques. Il se trouve en effet que, pour plusieurs des artistes ici considérés, le génie de l'invention sémiotique est allé de pair avec la profondeur de la réflexion métaphysique.

L'ouvrage se décompose en deux parties, la première, *De la Forme*, consacrée aux théories scientifiques et philosophiques de la forme et à leurs implications dans le

champ de l'esthétique, la seconde, *Études littéraires*, consacrée à des analyses de textes de Proust et de Stendhal.

Nous commençons l'ouvrage par l'analyse de ce que nous considérons être le *premier* texte authentiquement structuraliste, à savoir la célèbre étude de Goethe sur le *Laocoon*. Elle nous permet de mettre en place tout un ensemble de points théoriques concernant la problématique de la forme, techniquement avec les concepts de structure organisée et de non généralité, philosophiquement avec les rapports entre Goethe et Lessing (dans son débat avec Winckelmann) puis Kant. Nous insistons aussi sur la généalogie conduisant directement de Goethe à Claude Lévi-Strauss et à René Thom à travers D'Arcy Thompson.

Nous consacrons ensuite deux chapitres aux théories de la forme en commençant par l'analyse développée par Kant dans la *Critique de la faculté de juger* tant celle-ci se révèle être cruciale. Nous donnons alors dans un troisième chapitre quelques repères sur les multiples facettes de la pensée morphologique. D'abord chez Valéry, dont la conception se révèle être étonnamment proche de celle de Kant, puis, au niveau sémiotique et phénoménologique, chez Peirce, Husserl et Merleau-Ponty. Après avoir donné quelques aperçus plus scientifiques sur les modèles morphologiques chez D'Arcy Thompson, Turing, Thom et quelques savants contemporains, nous concluons avec Umberto Eco et son *Kant et l'ornithorynque*.

Après ces trois premiers chapitres, nous proposons dans notre seconde partie quatre études de cas, deux consacrées à Proust et deux autres à Stendhal. Nous commençons par une analyse détaillée des fonctions de la petite phrase de Vinteuil dans *Un Amour de Swann*. Il s'agit là en effet de l'un des plus extraordinaires exemples esthétiques de "montée" sémiotique d'une forme sensorielle et d'une Gestalt perceptive vers des structures sémio-narratives et discursives de niveau supérieur.

La seconde étude consacrée à Proust concerne le fonctionnement des signes sensibles dans *Du côté de Guermantes*, en particulier dans le fameux épisode dit des "clochers de Martinville". Elle nous permet, d'une part, de voir de façon précise comment peuvent fonctionner esthétiquement des catégories figuratives et, d'autre part, de constater à quel point l'esthétique de Proust est philosophiquement profonde, inspirée qu'elle est par les néo-kantiens français de la fin du XIXe siècle et par la *Naturphilosophie*.

Notre sixième chapitre (qui reprend l'une de nos toutes premières études de cas) est consacré à un autre dispositif morfo-sémiotique littéraire étonnant, celui de la bataille de Waterloo dans *La Chartreuse de Parme*. Nous montrons comment Stendhal, s'inspirant des techniques de composition picturale qu'il avait étudiées à fond, encode

dans les traits figuratifs du décor tout ce qu'il ne veut pas attribuer à la psychologie de son héros Fabrice en ce début d'un roman d'apprentissage. D'où d'ailleurs le fort contenu mythique et initiatique de l'épisode.

Dans cette même perspective, notre dernier chapitre, lui aussi consacré à *La Chartreuse de Parme*, confirme, sur des bases méthodologiques structurales et à partir d'une lecture immanente, la thèse de Michael Nerlich selon laquelle le roman réécrit en grande partie le mythe d'Eros et de Psyché. En effet, l'assomption du mythique s'identifie chez Stendhal à la réalisation spirituelle des héros "sublimes" au-delà des contingences de leur intériorité psychoaffective et de leur contexte socio-historique "vulgaire".

Ces différents chapitres reprennent des études qui se sont échelonnées au cours de nos réflexions théoriques. Nous les avons évidemment un peu remaniées de façon à garantir au volume son unité. Pour qu'il n'y ait pas de malentendu à leur sujet, précisons-en bien le statut. *Il ne s'agit pas d'études érudites de critique littéraire ou d'histoire de l'art*. De telles compétences résultent de l'œuvre d'une vie et ne s'improvisent pas. Mais il ne s'agit pas non plus de simples illustrations ad hoc d'arguments théoriques. Tout au contraire. En fait, tous les artistes et philosophes ici discutés sont considérés *comme d'authentiques savants*, comme de grands penseurs des rapports entre la Forme et le Sens. C'est leur apport théorique, tout à fait exceptionnel, que nous avons voulu mettre en lumière dans une sorte d'hommage de la science à certains phares de l'art, convaincus que nous sommes que l'idéal de la connaissance est unitaire et ne se divise pas.

Cela dit, dans chaque cas, en particulier pour Stendhal et Proust, nous avons essayé d'indiquer au lecteur quelques magnifiques et passionnantes études érudites qui pourront lui permettre d'approfondir certains sujets.

On trouvera dans le corps de l'ouvrage lui-même les références aux maîtres envers qui ma dette est grande, en particulier René Thom, Claude Lévi-Strauss, A.J. Greimas et Umberto Eco. J'aimerais aussi remercier quelques collègues et amis qui ont joué un rôle particulier dans l'élaboration de ces études : Daniel Arasse, Pierre Boudon, Per-Aage Brandt, Jean-François Bordron, Omar Calabrese, Jean-Claude Coquet,

Danièle Cohn, Ivan Darrault, Paolo Fabbri, Jacques Fontanille, Fernando Gil, le père François Marty, Michael Nerlich, Pierre Ouellet, Herman Parret, Lucien Scubla, Jean-Jacques Vincensini, Patrizia Violi, Wolfgang Wildgen.

Je dédie ces pages à mon épouse Anne et à notre fille Camille, qui se consacrent toutes deux à l'histoire de l'art.

PREMIÈRE PARTIE

DE LA FORME

CHAPITRE I

GOETHE ET LE LAOCOON
OU L'ACTE DE NAISSANCE DE L'ANALYSE STRUCTURALE

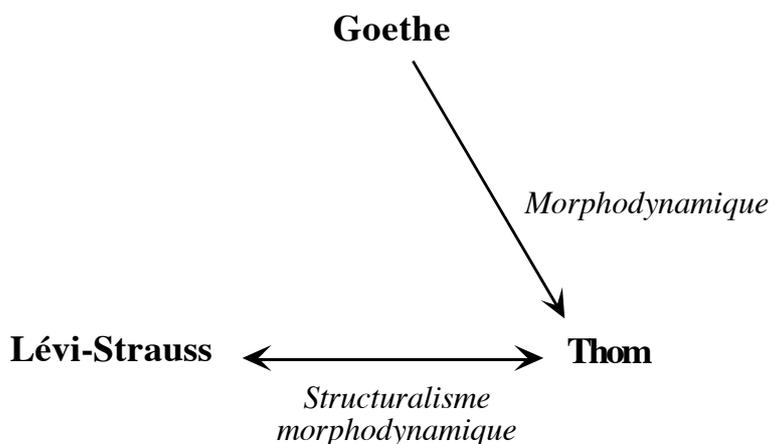
I. INTRODUCTION

Cette étude sur le *Laocoon* de Goethe est relativement récente, mais renvoie à un intérêt pour Goethe qui remonte au tout début de mes recherches. Elle défend la thèse que Goethe est l'inventeur de l'analyse structurale moderne et que son *Laocoon* (paru en 1798 dans la revue d'art les *Propyläen* qu'il dirigeait avec Schiller et Heinrich Meyer) constitue une sorte *d'acte naissance du structuralisme*. Son analyse précise représente par conséquent un élément déterminant de tout travail sur la généalogie de la morphosémiotique structurale.

Son contexte est le suivant. Goethe est l'un des premiers philosophes de la forme auquel m'ont conduit mes efforts de reconstruction de la généalogie philosophique de la morphodynamique thomienne. Très tôt, dès le milieu des années 70, j'ai pu discuter de ses recherches sur la morphogenèse végétale avec un certain nombre de spécialistes, en particulier Fernando Gil qui travaillait entre autres à l'époque sur la controverse Geoffroy Saint-Hilaire / Cuvier (si centrale on le sait pour l'auteur de la *Métamorphose des plantes*) et dont une étudiante Filomena Molder mena à bien par la suite une thèse d'état monumentale sur la pensée morphologique de Goethe.¹ Le lecteur trouvera un résumé des liens entre la morphodynamique thomienne et la morphologie goethéenne dans le chapitre 1 de *Morphogenèse du Sens*.

Par ailleurs les applications de la morphodynamique auxquelles je m'intéressais de façon privilégiée à cette époque concernaient le structuralisme tel qu'il avait été développé par Claude Lévi-Strauss, Roman Jakobson et Algirdas Julien Greimas. J'en arrivais ainsi à une double corrélation qui demeura centrale dans toutes mes recherches jusqu'à aujourd'hui :

1 Molder [1991].

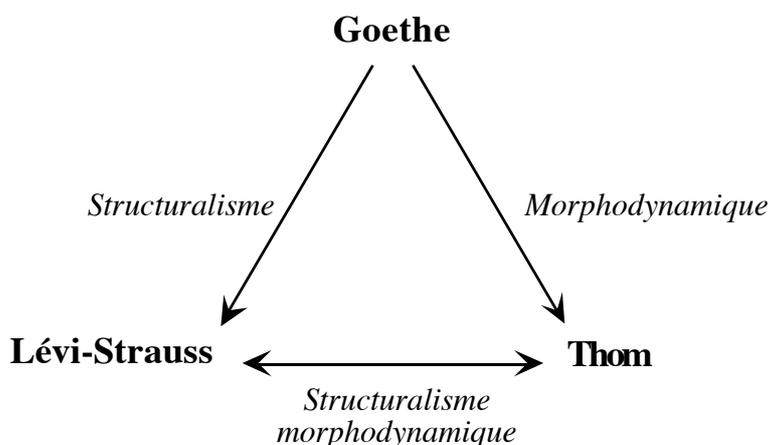


Il y a quelque temps, j'eus le grand plaisir de rédiger un article en hommage à Claude Lévi-Strauss pour un numéro spécial de *Critique* et j'y commentai certaines affirmations qui me semblaient remarquables sur l'origine de sa méthodologie structurale.² En reconstruisant sa propre généalogie théorique scientifique et philosophique Lévi-Strauss remontait à "la botanique de Goethe" à travers le célèbre *On Growth and Form* de D'Arcy Thompson (par ailleurs l'un des grands inspirateurs de René Thom). Il existait donc un *double* lien généalogique très précis et puissamment avéré entre la théorie goethéenne des formes et le structuralisme morphodynamique moderne.

Sur le plan théorique, le repérage de cette généalogie est d'une importance critique car elle atteste que le structuralisme est un *naturalisme* d'inspiration biologique et non pas, comme on le croit trop souvent, un formalisme d'inspiration logiciste. Les structures y sont conçues comme des formes dynamiques en développement, comme des totalités morphodynamiquement (auto)-organisées et (auto)-régulées

J'arrivais ainsi à un triangle Goethe — Thom — Lévi-Strauss attestant *l'unité* du structuralisme et de la morphologie :

2 Cf. l'Annexe 1.



Mais dans cette unité le poids était évidemment mis sur un certain "organicisme" des structures. C'était l'organisation du vivant qui servait de modèle. D'où l'intérêt de voir comment Goethe unifiait lui-même ses analyses biologiques et ses analyses esthétiques. Or l'un de ses plus grands textes sur l'esthétique est celui concernant le *Laocoon*. Il était donc naturel de le reprendre. Et c'est en m'y essayant que j'ai découvert qu'il s'agissait en fait de la première analyse *techniquement* structuraliste.

Dans cette étude, après avoir brièvement rappelé quelques éléments de la Morphologie goethéenne et quelques éléments sur l'histoire de ce groupe sculptural unique qu'est le *Laocoon*, je reviendrai ensuite sur le célèbre texte de Lessing et son débat avec Winckelmann pour analyser enfin l'innovation radicale de Goethe lui-même dans ce contexte.

Des versions préliminaires de ce travail ont été exposées en 1999 au Séminaire "Art et Sciences" de l'Université de Bordeaux ³, puis en 2001 au Congrès de l'Association Française de Sémiotique organisé par Jacques Fontanille à Limoges, au colloque "Art and Cognition" organisé par Per-Aage Brandt à l'Université d'Aarhus, aux séminaires "Sémiotique" et "Morphologies" de l'EHESS, à la Faculté d'Architecture de Mendrisio et au VIe Congrès de l'AISSV à Québec ⁴.

II. QUELQUES RAPPELS SUR LA MORPHOLOGIE GOETHÉENNE

Dans la Morphologie goethéenne, le concept de forme phénoménale (*Gestalt*) est inséparable de celui de formation (*Bildung*), de force formatrice (*bildende Kraft*), de

3 Cf. Petitot [2000b]. Je remercie tout particulièrement Francine Delmer et Jean-Marc Deshouillers pour leur aimable invitation.

4 Cf. Petitot [2002]. Je remercie à ce propos tout particulièrement Per-Aage Brandt, Fabio Minazzi et Andrew Quinn.

pulsion (*Trieb*) et de structure au sens des relations entre Tout et Parties (ce que l'on appelle les relations *méréologiques*). Il pose un problème génétique, morphologique (morphogénétique) et structural.

Le cœur du problème est de comprendre le principe de *connexion spatiale* des parties dans un tout organique, principe introduit par Geoffroy Saint-Hilaire et repris par Goethe. On connaît à ce propos la fameuse anecdote de la conversation avec Frédéric Soret le 2 août 1830 où Goethe l'interroge sur "la grande affaire" de Paris qui n'est pas la situation politique mais la querelle de Geoffroy Saint-Hilaire et de Cuvier à l'Académie le 15 février 1830.

Dans ses longues et patientes méditations sur la morphogenèse végétale, qui se sont échelonnées de 1770 à sa mort en 1832, Goethe n'a pas tant cherché à comprendre les processus physico-chimiques et mécaniques sous-jacents à la formation des organismes que le principe "physiologique" par lequel un organisme est *ce qu'il apparaît*. Très vite, il aboutit à la conclusion que ce qui sépare un organisme d'une machine est que, dans un organisme, l'apparaître phénoménal est dominé *par un principe dynamique interne producteur de la connexion spatiale externe des parties*. Et, pour lui, c'était la compréhension de ce principe qui constituait le problème théorique central de la véritable physiologie.

La difficulté est que, bien que renvoyant à un phénomène empirique certain, le concept de connexion n'est pas objectif en tant que tel. C'est une idée "suprasensible" au sens de Kant, et non pas un concept déterminant ou une catégorie. Dépassant l'argumentation et le verdict de la troisième Critique kantienne (la *Critique de la Faculté de juger*), Goethe introduit néanmoins l'hypothèse spéculative qu'il existe un *schème* pour cette Idée, schème susceptible de *variations* concrètes infinies se *transformant* les unes dans les autres.⁵ Au lieu donc de faire de celles-ci, ce qui sera plus tard le cas avec Darwin, le résultat d'un hasard évolutif et de ne s'occuper que des paramètres génétiques et sélectifs qui en contrôlent la variabilité, il va au contraire chercher à en imaginer les *invariants*. Pour comprendre la réponse des organismes aux sollicitations tant internes (métaboliques) qu'externes (environnementales), il va chercher à comprendre leur principe idéal constitutif, autrement dit leurs "lois formatrices". Comme l'expliquait Wilhelm von Humboldt en 1830 dans sa recension du "Second séjour à Rome"⁶, il y a chez Goethe une

5 Cf. le chapitre 2 pour des précisions sur la troisième Critique de Kant.

6 *Werke* [1961], t. II, p. 404, cité par Jean Lacoste dans son *Goethe, Science et Philosophie*, [1997], p. 6.

"tendance à étudier la forme (*Gestalt*) et l'objet extérieur à partir de l'essence intérieure des êtres naturels et des lois de leur genèse (*Bildung*)."

Le principe idéal, Goethe va progressivement le reconnaître dans le *déploiement-reploiement spatio-temporel d'une force organisatrice interne passant à l'existence en se manifestant spatio-temporellement*. Dans la *Métamorphose des plantes* de 1790 il explique que cette dynamique épigénétique (il est contre le préformationnisme) de déploiement (*Ausdehnung*) et de repliement (*Zusammenziehung*) fait alterner des phases d'extension-croissance avec des phases de contraction-rétraction et d'intensification (*Versteigerung*). La *Bildung* est par conséquent une dynamique morphogénétique de transformation. C'est cela le principe "entéléchique" a priori présidant, selon Goethe, à la formation des "fins naturelles", c'est-à-dire des êtres morphologiquement organisés.⁷

L'idée de l'*Urpflanz* et, de façon plus générale, de l'*Urphänomen* est un schème. Goethe l'aurait conçue en 1787 dans le jardin botanique de Palerme lors de son voyage en Italie de 1786-1788, période pendant laquelle il finit l'*Iphigénie*, l'*Egmont* et le *Tasse*. La *Métamorphose des Plantes* date 1790 et l'*Optique* de 1791-1792.⁸ Ce schème est un type générique qui peut être réalisé par une infinité de cas, de variantes, d'occurrences, de tokens différents. Il est l'identité originelle d'un genre ou d'une espèce et en tant que tel est de droit le principe générateur d'une variabilité infinie, même virtuelle. Le schème comporte des lois d'organisation. C'est bien un principe générateur, un mode de construction, un *Modèle* (*Modell*). Comme Goethe l'explique dans une lettre à Herder du 17 mai 1787, avec ce modèle :

"on peut inventer encore à l'infini des plantes qui seraient forcément conséquentes (...) c'est-à-dire qui, même si elles n'existaient pas, pourraient pourtant exister et qui ne sont pas seulement des ombres et des apparences picturales ou poétiques, mais qui ont une vérité et une nécessité intérieures."⁹

De nombreux philosophes, en particulier Ferdinand Gonseth, ont insisté sur le fait que Goethe est l'inventeur du concept de type et de la relation de spécialisation type → token, et qu'il a proposé la première alternative connue à la conception

7 Le concept d'entéléchie remonte à Aristote et se trouve encore au cœur de la métaphysique leibnizienne (cf. Petitot 1999c). Il est également central dans toute la biologie du XIX^e siècle.

8 Cf. Seehafer [1999]. Pour des précisions sur les liens entre Goethe et la science, cf. par exemple Nisbet [1972] et Lacoste [1997].

9 Cette idée de plante virtuelle se trouve réalisée actuellement par les logiciels de vie artificielle qui construisent des organismes de réalité virtuelle.

extensionnelle de la logique remontant à Aristote.¹⁰ Il s'agit là d'une thèse cognitive fondamentale. Selon Gonthier, l'objet n'est pas l'objet aristotélicien servant de base à la logique élémentaire, mais l'objet goethéen — l'objet type —, les types étant bien pour lui des "modèles intuitifs" et des schèmes. L'appartenance d'un objet à l'extension d'une classe n'est donc pas définie par des propriétés distinctives et des conditions nécessaires et suffisantes mais par sa plus ou moins grande "conformité" au modèle intuitif. Les prototypes, les "types communs" sont plastiques, qualitatifs et l'objet goethéen est

"l'objet considéré comme déterminé par la conformité à son type".¹¹

En ce sens les types

"forment en quelque sorte l'armature de la pensée ordinaire".¹²

La typicalité est une donnée irréductible de notre activité mentale.

"Conçue d'abord à propos des objets concrets [la notion de type] a tendance à s'étendre à tout ce qui peut s'objectiver, et à gravir, comme l'idée d'objet, toute l'échelle des abstraits. Il faut accepter comme un fait que notre activité mentale soit ainsi orientée ! C'est ce que nous exprimons aussi en disant que : l'objet et le type sont des formes de notre intuition".¹³

Dans la *Métamorphose* goethéenne s'unifient ainsi le régulier et le singulier, le générique et le spécifique, le collectif et l'individuel, l'unité et la diversité. Et si un type peut avoir une diversité ouverte de variantes, c'est que ces variantes sont reliées entre elles par des *transformations*. La morphologie goethéenne est inséparable de la "Métamorphose" comme théorie des transformations morphologiques. C'est ce que Lévi-Strauss retiendra au premier chef.¹⁴

Bien que qualitative, la réponse goethéenne au problème de la forme en biologie à partir d'un concept de dynamique méréologique garde une certaine actualité. Darwin lui rend d'ailleurs hommage au début de *L'Origine des espèces* en le considérant avec son grand père Erasmus Darwin et Geoffroy Saint-Hilaire comme l'un des précurseurs de la théorie évolutionniste avec son idée d'une transformation et d'une évolution des espèces en fonction du monde ambiant. Mais des idées morphologiques ont aussi été développées par les courants plutôt anti-darwiniens de la biologie structurale traitant de

10 Cf. Petitot [1992c]. Pour les concepts de *Bildung* et *Urtyp* chez Goethe, cf. aussi Reill [1986].

11 Gonthier [1936], p. 196.

12 Ibid., p. 199.

13 Ibid., p. 198. Cette idée goethéenne-gonthierienne a été retrouvée par des psychologues américains (en particulier E. Rosch) et est devenue actuellement dominante en sciences cognitives.

14 Cf. l'Annexe 1.

l'embryogenèse. Pendant longtemps le paradigme néodarwinien a rendu assez inintelligibles les phénomènes morphologiques en tant que tels car il ne pouvait que les attribuer à un hasard évolutif en niant toute nécessité dans l'ordre des formes, toutes "lois" de la forme.

Or l'organisme est empiriquement une structure morphologiquement organisée dont les principaux caractères sont :

- i) la genèse dynamique, l'autorégulation et la stabilité structurelle ;
- ii) l'équipotentialité, c'est-à-dire le fait que les structures ne se réduisent pas à des interactions de composants mais incluent une détermination réciproque de places ;
- iii) l'équifinalité et l'homéorhèse, c'est-à-dire le fait que le développement est lui-même structurellement stable comme processus, son état final étant dans une large mesure indépendant de son état initial;
- iv) la clôture des structures élémentaires et l'existence de contraintes, de "lois" de la forme ;
- v) la "générativité" des formes, l'ouverture de l'ensemble clos des structures élémentaires vers la complexité.

Mais si l'organisme est bien une structure, c'est-à-dire une totalité organisée par un système de relations internes satisfaisant à des "lois" formelles, alors l'expression du génotype par le phénotype demeure incompréhensible tant que l'on n'introduit pas une *information positionnelle* contrôlant la différenciation cellulaire. Il y a dans les êtres organisés une efficacité de la position, la position sélectionnant certains régimes métaboliques. Et c'est la compréhension d'une telle information positionnelle qui constitue le problème théorique central.

Aujourd'hui la controverse épistémologique peut être considérée comme close dans la mesure où l'on a découvert les gènes (dits homéogènes) contrôlant l'information positionnelle. Mais cette extraordinaire découverte montre rétroactivement le bien fondé théorique du concept de dynamique méréologique.

II. LE LAOCOON : SCULPTURE ET HISTOIRE

Après ces quelques rappels sur la Morphologie goethéenne venons-en au Laocoon.

Il existe des représentations de l'épisode de Laocoon dès 430 av. J.-C. sur les vases grecs (British Museum). On peut les suivre jusqu'aux peintures pompéiennes (Maison du Ménandre et Maison du Laocoon). Au niveau narratif, l'épisode n'est pas dans Homère, mais il est dès le V^e siècle dans Sophocle et Euphorion de Chalcis.

1. La découverte

Le Laocoon fut découvert le mercredi 14 janvier 1506 par un romain du nom de Felice dé Freddi qui déblayait un arc obstrué dans ses vignes au lieu dit les "Capocce" (*cisternae capaces*) ou "Sette Salle", les cuves géantes des thermes de l'empereur Trajan sur le Mont Esquilin. C'est un endroit situé près des églises Santa Maria Maggiore, San Pietro in Vincoli ¹⁵ et San Martino al Monte. Le lieu exact est sans doute celui des jardins (horti) de la somptueuse villa de Mécène inclus par Néron dans la Domus Aurea. L'extraction se fit en présence de Michel-Ange pour qui le Laocoon était un "miracle de l'art", et qui en devint en quelque sorte l'héritier.

Il reste un certain nombre de témoignages, entre autres une lettre de Francesco da Sangallo du 28 février 1567 citée par C. Fea ¹⁶ et reprise dans le magnifique dossier que Sonia Maffei a dédié à la célébrité du Laocoon au Cinquecento :¹⁷

"La notitia ch'io ho delle statue antiche di Fiorenza, si è in questo modo : che io era di pochi anni la prima volta ch'io fui a Roma, che fu detto al papa che in una vigna presso a Santa Maria Maggiore s'era trovato certe statue molto belle. El papa comandò a un palefreniere : 'Va, e dí a Giuliano da S. Gallo ¹⁸, che subito là vada a vedere'. Et così subito s'andò. E perché Michelangelo Bonarroti si tornava continuamente in casa, che mio padre l'haveva fatto venire, e gli haveva allogata la sepoltura del papa et volle che ancor lui andasse ; ed io così in groppa a mio padre, et andammo. Et scesi dove erano le statue : subito mio padre disse : 'Questo è Hilaoconte, che fa mentione Plinio' et si fece crescere la buca, per poterlo tirar fuori. Et visto, ci tornamo a desinare et sempre si ragionò delle cose antiche, discorrendo ancora di quelle di Fiorenza ..."

Comme dès le lendemain (jeudi 15 janvier 1506) une lettre anonyme (citée par Giovanni Sabatino de li Arienti et publiée en 1888 d'après l'original des archives du duc de Gonzague de Mantoue) mentionne l'endroit de la trouvaille comme

"una camera antiquissima subterranea bellissima pavimentata et incrustata mirifice",¹⁹

on a beaucoup discuté pour savoir si le Laocoon avait été trouvé dans une salle (la salle 80) de la Domus Aurea. Selon Van Essen, cela n'est sans doute pas le cas car,

15 Où se trouve actuellement le Moïse de Michel-Ange.

16 *Miscellanea Filologica, critica antiquaria*, I, Roma, 1790, p. CCCXXIX.

17 Maffei [1999].

18 Les San Gallo étaient une grande famille d'artistes. Francesco devint un important sculpteur et son père Giuliano avait vu Filippino Lippi travailler à la fresque du Laocoon de la villa Medici.

19 Cf. (Van) Essen [1955], p. 2. Ce travail très érudit passe en revue les sources historiques pour essayer d'en inférer le lieu exact de la découverte du Laocoon.

l'empereur Vespasien ayant fait enlever les statues de la Domus Aurea, le Laocoon aurait été déplacé plus haut sur l'Oppius vers les Sette Salle.

2. De la Domus Aurea aux "grottes" de la Renaissance

Pour comprendre comment un tel chef-d'œuvre a pu rester aussi longtemps enseveli il faut rappeler quelques repères historiques.²⁰

Néron (empereur en 54) était profondément philhellène. Cette passion, qui faisait partie de son goût "décadent", le conduisit à "libérer" la Grèce en 66 et à faire transférer à Rome de nombreux chef-d'œuvres hellénistiques. Il y avait entre autres dans son palais le Laocoon, un Alexandre le Grand de Lysippe et le fameux Galatée mourant commandité par Attale Ier pour l'Acropole de Pergame afin de commémorer sa victoire sur les Galates (actuellement au Museo Capitolino).

Après le grand incendie des 18-19 juillet 64, Néron entreprit la construction de sa fameuse Domus Aurea, gigantesque complexe de 80 hectares, chef-d'œuvre d'architecture et d'urbanisme, symbole admiré et haï de royauté théocratique qui restera sans équivalent en Occident. Elle s'étendait du Palais de Tibère sur le Mont Palatin jusqu'au Mont Esquilin (Pavillon sur la colline de l'Oppius, proche des Sette Salle). Dans la vallée, à l'endroit où fut élevé plus tard le Colisée, fut créé un énorme lac artificiel (le *Stagnum Neronis*) "semblable à une mer" entouré de bâtiments qui, selon le dire de Suétone, étaient "comme des villes". Il y avait aussi des champs, des jardins, des bois servant d'habitat à des animaux non seulement domestiques mais également sauvages (cf. figure 1).

20 Cf. Segala, Sciortino [1999].

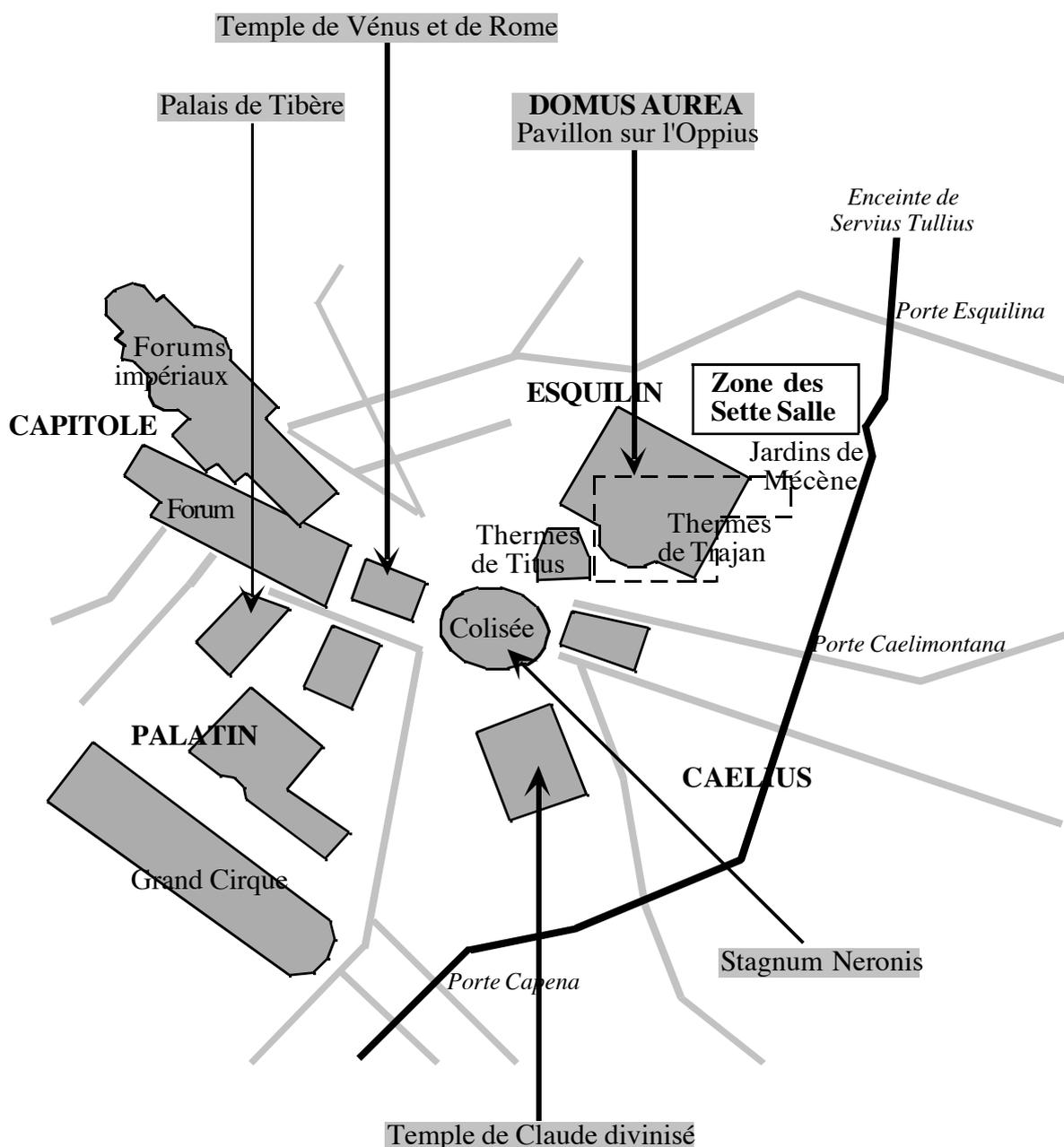


Figure 1. Espace occupé par la Domus Aurea (quelques lieux, dont le Pavillon sur l'Oppius, sont marqués par des flèches et des cartouches grisés) avec les Sette Salle près des Jardins de Mécène où fut découvert le Laocoon.

La Domus Aurea comprenait tout un ensemble d'éléments remarquables. Le vestibule se trouvait sur la Velia à l'endroit du Forum où furent érigés l'arc de Titus et le grand Temple de Vénus et de Rome inauguré par Hadrien en 135. Il était assez vaste

pour héberger le Colosse de Néron, haut de 120 pieds (35m) fondu par le sculpteur grec Zénodoros sur le modèle du Colosse de Rhodes (il fallut 25 éléphants pour le déplacer plus tard près du Colisée). Il y avait aussi une triple colonnade de mille pas, une salle à manger tournante pouvant suivre le cours du soleil, une grande salle octogonale donnant sur des chambres et des couloirs disposés en étoile, et nombre de salles admirablement décorées. C'est dans l'une d'elles que se trouvait le Laocoon (cf. figure 2).



Figure 2. *Le Laocoon dans la Domus Aurea*
(Document Archivi Giunti)

Mais la Domus Aurea ne survécut pas à son inventeur. Toutes les forces, d'abord le Sénat, puis le peuple et enfin l'armée se coalisèrent contre Néron. Déclaré ennemi public après la conjuration de 65 (que Sénèque, son ancien précepteur, et Pétrone payèrent de leur vie), celui-ci se suicida en 68. Après une année d'instabilité (l'année des 4 empereurs) Vespasien, général en Judée, monta sur le trône et fonda la dynastie des Flaviens.

On rasa alors la Domus Aurea. Le lac devint le Colisée (commencé en 72 et inauguré par Titus en 80). Les terrains de la vallée furent rendus au public. Et sur le mont Oppius on construisit d'abord les Thermes de Titus (inaugurés également en 80) puis ensuite les Thermes de Trajan (inaugurés en 109). C'est l'architecte Apollodore de Damas qui utilisa la Domus Aurea, déjà remblayée, comme soubassement pour agrandir

les terrasses de ces nouveaux thermes (cf. figure 3). Ainsi finirent enfouis les restes de la Maison Dorée et, avec eux, le Laocoon.

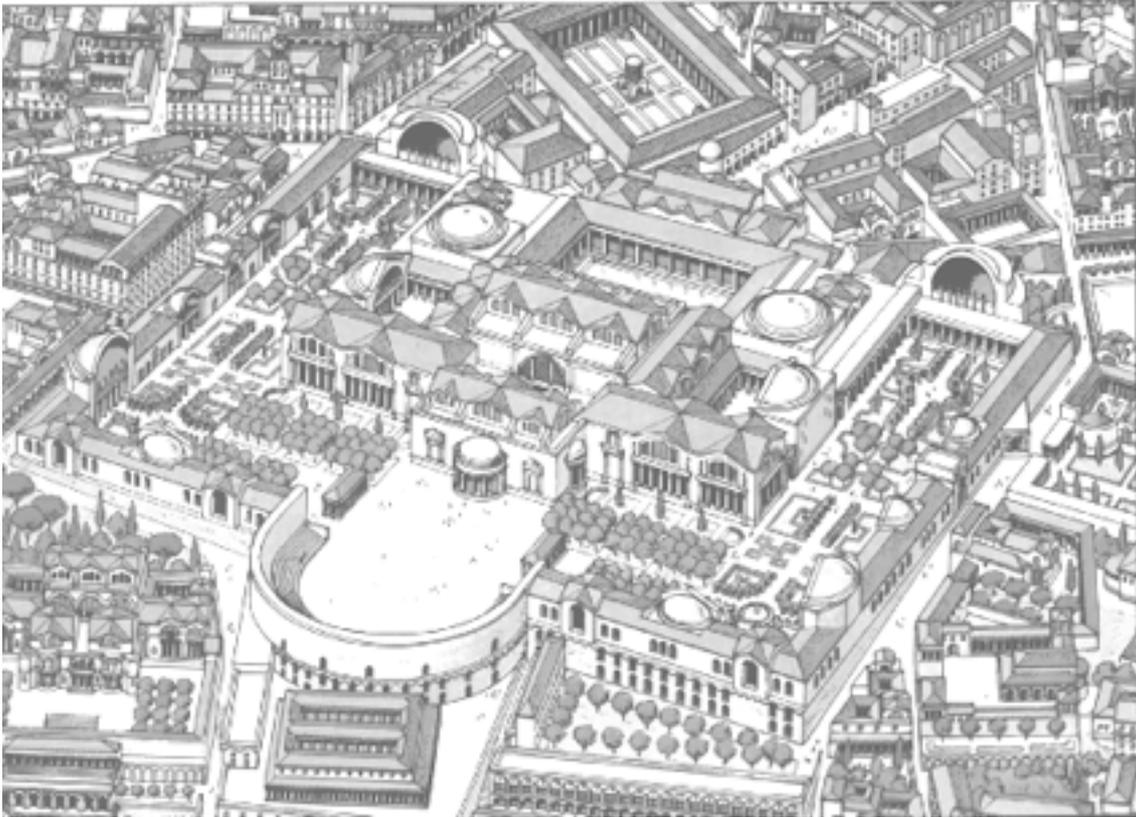


Figure 3. *Les Thermes de Trajan où se retrouva le Laocoon après le terrassement de la Domus Aurea. Les Thermes de Titus sont au premier plan en bas à gauche.*
(Reconstruction de J. Martin 1995).

C'est après 1400 ans d'obscurité que l'histoire recommença. À la fin du Quattrocento, on commença à redécouvrir avec curiosité et enthousiasme dans ce que l'on appelait les "grottes" (d'où le qualificatif de "grotesque") les restes enfouis des merveilles de l'Antiquité. Une première génération de grands peintres de la Renaissance (Ghirlandaio, Pinturicchio, il Perugino, Filippino Lippi) appelés à Rome vers 1480 par le Pape Sixte IV pour décorer la Chapelle Sixtine furent bouleversés par les motifs qu'ils découvrirent et les réutilisèrent dans les décors architecturaux (piliers, frises, etc.) de plusieurs de leurs œuvres. Un peu plus tard (vers 1520) Raphaël et les peintres de son atelier, en particulier Giovanni da Udine, s'en inspirèrent pour leurs décorations du Vatican.

C'est en creusant à l'entrée d'un de ces arches comblées depuis 14 siècles que Felice dé Freddi remis à jour le Laocoon qui fut placé par le Pape Jules II dans les Jardins du Belvédère.

3. Le groupe du Laocoon

Venons-en au groupe sculptural (figure 4)



Figure 4. *Le groupe du Laocoon actuellement au Musée Pio-Clementino du Vatican*

Le Laocoon est un groupe dû à l'Ecole de Rhodes. Pour nombre d'historiens, il daterait du milieu du I^{er} siècle av. J.-C., mais, selon les travaux d'Adrien Wagnon à la fin du XIX^e, il pourrait être la copie d'une œuvre plus ancienne remontant à la fin du III^e

siècle et ayant peut-être servi de modèle à la scène des Géants s'opposant à Athéna dans la *Gigantomachie* du grand Autel de Pergame (cf. figure 5).²¹



Figure 5. *La scène de la Gigantomachie du Grand Autel de Zeus à Pergame qui aurait pu suivre le modèle du Laocöon.*

Selon Pline (*Histoire naturelle* XXXVI, 37) qui y voyait

"de toutes les peintures et sculptures, la plus digne d'admiration",²² et qui l'avait contemplé dans le Palais de Titus, il fut sculpté dans un bloc d'un seul tenant (*ex uno lapide*, prouesse technique en augmentant considérablement la valeur) par Hagesandros, Polydoros et Athenodoros "summi artifices" de Rhodes.²³ Ces 3

21 Cf. Wagnon [1882] et Smith [1991].

22 "Opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum". Salvatore Settis a souligné à ce propos que Pline voulait défendre la sculpture en marbre considérée à cette époque comme inférieure à la sculpture en bronze (statuaria).

23 "Nec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte,

sculpteurs sont les auteurs d'autres groupes, en particulier d'un groupe appartenant à un ensemble magistral retrouvé dans une caverne souterraine d'une villa de l'empereur Tibère à Sperlonga (la Spelunca romaine) entre Rome et Naples. Évoquée par Suétone et par Pline, cette caverne comprenait 3 grottes et 2 bassins où se trouvait disposé (et retrouvé brisé et éparpillé en innombrables morceaux) l'ensemble suivant :

- (i) le groupe Pasquino (sans doute Ménélas relevant le corps mort de Patrocle), groupe également présent dans la Maison d'Hadrien de Tivoli ;
- (ii) l'enlèvement de Palladium (Diomède, Ulysse, une idole archaïque d'Athena) ;
- (iii) l'aveuglement de Polyphème (Ulysse et ses compagnons transperçant l'œil du cyclope), groupe également présent dans la Maison d'Hadrien de Tivoli ;
- (iv) le groupe de Scylla (proue du navire d'Ulysse attaqué par le monstre dévorant ses compagnons) également l'œuvre de nos 3 rhodiens, la signature ayant été cette fois conservée (cf. figure 6).



Figure 6. *La tête du Laocoon. Une tête du groupe Scylla de Sperlonga due aux trois mêmes sculpteurs rhodiens. Une tête de la Gigantomachie du Grand Autel de Pergame.*

La découverte de Sperlonga joua un rôle capital dans la datation du Laocoon. Dans son grand ouvrage de référence *Laocoonte. Fama e stile*,²⁴ Salvatore Settis commente dans le détail, pour les critiquer, les travaux ayant conduit Bernard Andreae²⁵, immense érudit que certains considèrent comme le Winckelmann du XX^e

qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendam. Ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii". Pline, *Histoire Naturelle*, XXXVI, 37.

24 Settis [1999].

25 Andreae [1988] et Conticello-Andreae [1974].

siècle, à conclure que le Laocoon actuel (qui serait bien celui de Pline) serait la copie en marbre d'un original en bronze commandité par le roi de Pergame Attale II en 140 av. J.-C. pour honorer par un symbole de l'origine troyenne commune de Rome et de Pergame une délégation dirigée par Scipion l'Emilien. À partir d'une analyse érudite du matériel épigraphique disponible (la généalogie des grandes familles d'artistes rhodiens et l'ensemble des mentions des 3 sculpteurs : 80 pour Hagesandros référant à 30 personnalités différentes, 35 pour Athenandros référant à 15 personnalités), Settis conclut quant à lui que le Laocoon date du milieu du I^{er} siècle av. J.-C. vers l'époque du sac de Rhodes par Cassius en 43-42, saccage ayant entraîné une émigration massive vers Rome.

La découverte de janvier 1506 déchaîna un enthousiasme indescriptible qui ne s'est jamais démenti jusqu'à aujourd'hui. Le Laocoon devint le symbole de référence de l'idéal antique et l'on n'imagine pas son impact sur la culture. Dans sa *Geschichte der Kunst des Altertums (Histoire de l'art chez les Anciens, 1763-1768)*, Winckelmann s'extasie :

"L'heureux destin qui a veillé sur les arts, y compris dans leur destruction, a conservé à l'admiration du monde entier un ouvrage de cette époque de l'art comme preuve de la vérité de l'histoire, lorsqu'elle parle de la noblesse de tant de chefs-d'œuvre détruits."

Dans les *Vite* Vasari raconte que vers 1510 Bramante mis au concours la fabrication d'une copie en bronze pour le Pape Jules II et que Raphaël choisit celle du Sansovino. Vers 1540 le Primatice en fit également une copie en bronze pour François I^{er} (Palais de Fontainebleau) ce qui déclencha une polémique avec Benvenuto Cellini accusant ses détracteurs de vouloir le déconsidérer en lui opposant les "très merveilleux antiques". Girardon en fit lui aussi une copie en marbre et en fit fondre une autre pour Horace Walpole. Encore une autre copie, analogue à celle de Girardon, est due à Jean-Baptiste Tuby (1692-96) et se trouve aujourd'hui dans le parc de Versailles. Nous reviendrons plus bas sur la saga de la restauration du bras manquant impliquant entre autres, réellement ou imaginativement, Michel-Ange, Le Bernin et Canova. La version actuelle du Musée Pio-Clementino du Vatican est celle de la restauration de 1957-59 sur laquelle Filippo Magi monta le bras original retrouvé par hasard par Ludwig Pollack en 1906.

Non seulement le Laocoon sidéra les plus grands sculpteurs mais il devint un élément de référence de la culture. Il fut parodié par le Titien qui en fit un trio de singes. Il fut surinterprété par William Blake qui, dans une gravure de 1820 en donna une version ésotérico-biblique délirante : "Jehovah and his two sons Satan and Adam, as

they were copied from the Cherubin of Solomo's Temple by three Rhodians and applied to Natural Fact, or the history of Ilium".²⁶ Lorsque l'un des plus grands maîtres de la peinture victorienne, Sir Lawrence Alma-Tadema (1836-1912), peint son célèbre tableau *A Sculpture Gallery* (1867) il représente tout naturellement le groupe rhodien (cf. figure 7).



Figure 7. *A Sculpture Gallery*. Alma-Tadema, 1867.

Le Laocoon est un chef d'œuvre de cet art grec dit hellénistique qui se développa en Asie mineure après le démembrement de l'empire d'Alexandre. C'est un art "baroque" qui prolonge et porte à un point de perfection et de virtuosité resté inégalé la conquête des mouvements dynamiques complexes de torsion des corps et de plis des drapés inaugurés à l'époque classique par *Le Discobole* de Myron (460-450 av. J.C.) ou par *La*

26 Cf. Settis [1999]. Nous avons aussi utilisé les conférences de cet auteur données au séminaire Louis Marin de l'EHESS.

victoire (Niké) détachant sa sandale du Temple d'Athéna de l'Acropole (410-407). Il est marqué par un goût naturaliste immodéré des formes singulières.

Après l'Athènes classique et Phidias sous Périclès (490-430), le grand siècle de la sculpture grecque est le IV^e siècle avec Lysippe sous Alexandre (réalisme, abolition de la frontalité, *L'Hercule Farnèse*), Scopas (expression pathétique, tensions passionnelles), Praxitèle (volupté asiatique, *L'Aphrodite de Cnide* et *L'Aphrodite d'Arles* vers 350, *L'Hermès Dionysophore* d'Olympie vers 340). Vers 360 on trouve les sculpteurs du tombeau du roi Mausole (mort en 353) à Halicarnasse : Bryaxis, Scopas, Timothéos, Léocharès (également auteur en 335 du fameux *Apollon du Belvédère*). Par rapport à cette grande tradition des V^e et IV^e siècles l'art hellénistique fut jugé "décadent" (en particulier par Pline) à cause de son goût pour

- le *gigantesque* : le Colosse de Rhodes, représentant Hélios le dieu tutélaire de l'île, vers 300-290 par Charès de Lindos disciple de Lysippe : 70 coudées (35m) ;
- le *réalisme* en particulier pathétique, expressionniste, emphatique, voire grandiloquent : les Galates de Pergame par Epigonos de Pergame vers 220 ; l'extraordinaire Ménélas soutenant Patrocle (groupe Pasquino) d'Antigonos de Carystos ainsi que le Supplice de Marsyas ;
- le *portrait* : Démosthène par Polyuctos vers 280, Chrysisse par Euboulidès vers 210, l'Homère aveugle vers 200 ;
- le *vérisme*, le difforme et l'hideux.

En Grèce même, il y eut à partir de 150 av. J.-C. un retour au classicisme archaïsant néo-attique : Pasisélès et ses disciples Stéphanos et Ménélaos. Mais en Asie Mineure se développa au contraire le baroque hellénistique avec son goût exacerbé pour l'énergie, l'entrelacs des formes, le dynamisme et l'individuation. L'École de base fut celle de Pergame sous les Attalides (vers 200 av. J.C., la ville passa sous le contrôle de Rome en 133) qui firent de leur capitale une nouvelle Athènes (bibliothèque de 200.000 volumes rivalisant avec celle d'Alexandrie, le parchemin (Pergamane charta), etc.). Le chef-d'œuvre absolu en reste évidemment la frise de 130m du Grand Autel de Zeus (construit par Eumène II dans la première moitié du II^e siècle et découvert par Carl Hummann à la fin du XIX^e, actuellement au Pergamon Museum de Berlin) représentant la *Gigantomachie* (destruction épique des géants fils de la terre Gaia par les dieux olympiens : mêlée horrible, dynamisme, anatomie parfaite, rythmes). La postérité de Pergame est, entre autres, l'École de Rhodes à laquelle on doit aussi la *Victoire de Samothrace* (sculptée entre 250 et 180 av. J.-C. par un disciple de Lysippe ou de Scopas), le *Taureau Farnèse* (supplice de Dicé) par Ménécératès, Apollonios et Tauriscos, le *Gladiateur Borghèse* (par Agasias d'Ephèse vers 80 av. J.C.).

Pour évaluer le génie du Laocoon dans la statuaire hellénistique, il faut rappeler que les postures corporelles étaient extrêmement codées et typifiées et que le moindre changement d'attitude (par exemple l'apparition du déhanchement) constituait une profonde évolution. En ce sens le bras droit plié (bras Pollack) du Laocoon est typique : il se retrouve, nous l'avons vu, dans la Gigantomachie de Pergame. En revanche la posture des jambes du Laocoon (presque assis sur l'autel) ne l'est pas du tout et constitue un élément original. La posture typique serait celle du genou droit plié et de la jambe gauche tendue. C'est d'ailleurs celle que l'on trouve dans les représentations picturales comme celles de Pompéi et dans des illustrations de l'Enéide (cf. figure 8).



Figure 8. *Illustration romaine de Virgile (Settis, 1999).*

Cette position archétype est particulièrement connue pour les représentations de Mithra (cf. figure 9). On la trouve dans une métope du Parthénon (figure 10) et l'on peut la faire remonter au moins jusqu'à Phidias (figure 11). Elle résistera jusqu'à des créateurs néo-classiques comme Canova. Nous y reviendrons à la fin de cet ouvrage.



Figure 9. *Mithra*

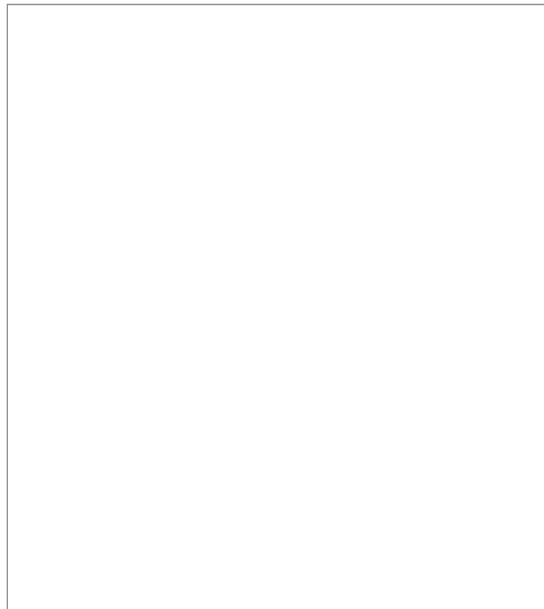


Figure 10. *Métope du Parthénon*



Figure 11. *Guerrier de Phidias (Rome, Villa Albani)*

Le fait que Laocoon soit presque assis sur l'autel constitue donc un trait d'attitude remarquable et original (qui sera d'ailleurs repris par Michel-Ange dans son Moïse). Ainsi que l'a expliqué Salvatore Settis, cette innovation est un "morceau de bravoure" :

"Ils (les trois sculpteurs rhodiens) firent de la jambe droite, comme en un crescendo vers le bas, vers le pied dont les doigts sont dramatiquement innervés et tendus sur les marches de l'autel, un morceau de bravoure d'une calligraphie inédite."²⁷

De même, l'entrelacement des serpents et la densité des corrélations positionnelles entre les membres des 3 figures constituent une invention sans égal sur laquelle nous reviendrons plus bas à la section V.4.

4. Le Laocoon de Virgile

L'histoire de Laocoon est reprise de *l'Énéide* de Virgile (Livre II, vers 159-233) et concerne la guerre de Troie. C'est Énée qui raconte la terrible histoire ("horresco referens" : "je frémis en le racontant", II, 204). Laocoon, fils d'Antenor, était un prêtre d'Apollon Thymbrée. Selon la légende, il était même le propre frère d'Anchise et donc

27 Settis [1999], p. 73.

l'oncle d'Énée. Il s'opposa à l'entrée du cheval dans la ville (c'est le vers célébrissime "Quidquid est, timeo Danaos et dona ferentis"²⁸: Je crains les Grecs, même quand ils font des offrandes (aux dieux)", II, 49) et les Troyens crurent qu'il fut puni pour cette trahison. Chez Sophocle et Euphrodion, il fut aussi puni par Apollon car il n'avait pas respecté son engagement au célibat et avait même honoré son épouse Antiope devant la statue du Dieu dans son temple. Mais chez Virgile, il est "innocent". Sa mort, interprétée par les Troyens comme l'expiation de son geste blasphématoire contre le cheval, constitue le moment critique du basculement du sort de Troie et donc du destin du monde. C'est une étonnante crise véridictoire entre l'être et le paraître où le mensonge triomphe (figure du traître grec Sinon).

Notre propos n'est pas ici d'entreprendre une analyse des structures narratives de ce texte incandescent du poète que Claudel appelait "le prophète de Rome". Mais citons néanmoins les principaux passages se référant à Laocoon et faisons quelques brèves remarques sémiotiques à leur propos.²⁹

Énéide, Livre II.

- 20 Il est, en vue du rivage, une île bien connue,
Ténédos, riche et prospère tant que s'y
maintenait le règne de Priam, alors simple
baie, abri douteux pour les carènes : c'est là
qu'ils se transportent, puis se cachent sur un
bord désert ; nous avons cru qu'ils étaient
partis et,
25 poussés par le vent, en route vers Mycènes.
Et donc tout le pays troyen secoue sa longue
détresse ; les portes s'ouvrent grandes, on se
plaît à sortir, à voir le camp dorien, les
emplacements déserts et le rivage
abandonné : ici les troupes des Dolopes, là le
cruel Achille déployait sa tente ; ici
l'emplacement de la flotte, là le front des
30 batailles. Tout un parti reste béant devant le
funeste objet offert à la vierge Minerve, ils
admirent la masse du cheval, et, le premier,
Thymétès nous presse de la conduire au-
dedans de nos murs, de la placer dans la
citadelle, soit trahison, soit déjà que le destin

28 "Ferentis" comme dans l'édition Guillaume Budé et non pas "ferentes" comme on le trouve souvent.

D'après le professeur Claudio Galderisi (communication privée) il s'agit d'un trait archaïsant, qui reproduit dans les adjectifs verbaux l'opposition féminin / masculin. L'élision de la laryngale (nt-y-m) en indo-européen produit un thème en -nti au féminin qui s'oppose au thème -nt au masculin, qui donnerait dans notre cas "ferentes".

29 Nous citons la traduction de Jacques Perret de l'édition Guillaume Budé (Les Belles Lettres). La traduction de Maurice Rat pour Flammarion est également excellente.

- de Troie
 35 portât dans ce sens. Mais Capys et ceux qui ont plus de jugement veulent précipiter dans la mer cette machine des Danaens, ces suspects offrandes, allumer un feu par-dessous pour les brûler, ou percer, sonder les creuses caches de ce ventre La foule incertaine se partage en avis opposés.
- 40 Lors, accourant le premier tandis qu'une troupe nombreuse vient après lui, Laocoon tout enflammé descend du haut de la citadelle et de loin : « Malheureux citoyens, telle démeuce est-elle possible ? Vous croyez les ennemis partis ? Ou pensez-vous que les offrandes des Danaens soient jamais exemptes d'artifices ? Est-ce ainsi que vous
- 45 connaissez Ulysse ? Ou bien dans cette charpente des Achéens enfermés se cachent ; ou bien c'est un engin fabriqué contre nos murs pour épier nos maisons et pénétrer d'en haut en notre ville ; ou quelque autre piège s'y dissimule. Ne vous fiez pas à ce cheval, Troyens. Quoi qu'il en soit, je crains les Danaens même quand ils portent des offrandes. » Ayant ainsi parlé, il lança de
- 50 toutes ses forces contre le flanc de la bête, dans les assemblages de sa panse arrondie, une pique puissante Elle s'y planta en vibrant et, comme le ventre accusait le choc, ses profondes cavernes résonnèrent et gémissent. Et si les destins des dieux, si notre sottise ne nous eussent égarés, il nous avait décidés à dévaster par le fer ces
- 55 cachettes argiennes, Troie aujourd'hui serait debout et tu demeurerais, haute citadelle de Priam !
- Voici cependant qu'un homme, mains liées dans le dos, est traîné vers le roi à grands cris par des bergers dardaniens : inconnu d'eux il s'était de lui-même présenté sur leur route, dans ce dessein précisément et pour
- 60 ouvrir Troie aux Achéens, s'assurant de son courage, également prêt à tramer ses ruses ou à périr d'une mort certaine De partout, brûlant de le voir, la jeunesse troyenne se précipite et l'entoure, ils houspillent à l'envi le prisonnier. Écoute maintenant les perfidies des Danaens
- 65 et sur ce seul cas connais-les tous.
 [Suit le long dialogue avec Sinon]
- Ici un autre événement, plus considérable et beaucoup plus angoissant, vient assaillir les malheureux que
- 200 nous sommes, troubler nos cœurs déconcertés. Laocoon, désigné par le sort comme prêtre de Neptune, immolait, sur l'autel des sacrifices solennels, un puissant taureau. Or voici que de Ténédos à travers les eaux calmes du large deux serpents aux anneaux démesurés — je le raconte avec horreur — s'allongent sur l'abîme et d'un
- Primus ibi ante omnis magna comitante caterua 40
 Laocoon ardens summa decurrit ab arce,
 et procul «O miseri, quae tanta insania, ciues?
 creditis auectos hostis? aut ulla putatis
 dona carere dolis Danaum ? sic notus Vlixes?
- Aut hoc inclusi ligno occultantur Achiui, 45
 aut haec in nostros fabricata est machina muros,
 inspectura domos uenturaque desuper urbi,
 aut aliquis latet error; equo ne credite, Teucri.
 Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentis.»
- Sic fatus ualidis ingentem uiribus hastam 50
 in latus inque feri curuam compagibus aluom
 contorsit. Stetit illa tremens, uteroque recusso
 insonuere cauae gemitumque dedere cauernae.
 Et, si fata deum, si mens non laeua fuisset,
- impulerat ferro Argolicas foedare latebras, 55
 Troiaque nunc staret, Priamique arx altamaneres.
- Hic aliud maius miseris multoque tremendum
 obicitur magis atque improvida pectora turbat. 200
 Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
 sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
 Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
 (horresco referens) immensis orbibus angues

205	égal mouvement tendent vers le rivage ; leurs poitrines dressées au milieu des vagues, leurs crêtes sanglantes dominent les ondes ; le reste de leurs corps glisse sur la mer et roule l'ondulation de leurs dos démesurés. Il y a grand bruit dans les flots qui écument ; et déjà ils	incambunt pelago pariterque ad litora tendunt; pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque sanguineae superant undas, pars cetera pontum pone legit sinuatque immensa uolumine terga. Fit sonitus spumante salo; iamque arua tenebant	205
210	avaient pris terre, et, leurs yeux flamboyants emplis de sang, de feu, ils léchaient de leurs langues vibrantes des gueules pleines de sifflements. À cette vue, nous nous enfuyons, sans plus une goutte de sang. Eux, sans hésiter, vont droit à Laocoon et d'abord chacun des deux serpents étreint, enlace le corps enfantin de ses deux fils, déchire,	ardentisque oculos suffecti sanguine et igni sibila lambebant linguis uibrantibus ora. Diffugimus uisu exsanguis. Illi agmine certo Laocoonta petunt; et primum parua duorum corpora natorum serpens amplexus uterque	210
215	dévore leurs membres pitoyables ; puis, comme il venait à leur secours et apportait des armes, ils le saisissent lui-même et le lient de leurs anneaux gigantesques ; et déjà deux fois ils ont enlacé son corps par le milieu, deux fois serré autour de son cou leurs dos écailleux ; ils le dominant de leurs têtes et de leurs nuques dressées.	implicat et miseros morsu depascitur artus; post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem corripui spirisque ligant ingentibus; et iam bis medium amplexi, bis collo squamea circum terga dati superant capite et ceruicibus altis.	215
220	Lui, tout ensemble, s'efforce à pleines mains de desserrer ces nœuds, jusque sur ses bandelettes inondé de leur bave et de leur noir venin, et en même temps il pousse vers les astres des clameurs horribles, comme mugit un taureau quand il s'est enfui, blessé, de l'autel et a secoué	Ille simul manibus tendit diuellerenodos perfusus sanie uittas atroque ueneno, clamores simul horrendos ad sidera tollit: qualis mugitus, fugit cum saucius aram taurus et incertam excussit ceruice securim.	220
225	de sa nuque une hache mal assurée. Mais les deux dragons, d'un trait, s'échappent vers les temples de la ville haute, ils gagnent le sanctuaire de la farouche Tritonienne et sous les pieds de la déesse, sous l'orbe de son bouclier, trouvent un abri. Alors une épouvante nouvelle s'insinue dans tous les	At gemini lapsu delubra ad summa dracones effugiunt saeuaeque petunt Tritonidis arcem, sub pedibusque deae clipeique sub orbe teguntur. Tum uero tremefacta nouos per pectora cunctis insinuat pauor, et scelus expendisse merentem	225
230	cœurs déjà ébranlés, on dit que Laocoon le méritait, qu'il a expié son crime, pour avoir d'un coup de pointe frappé ce bois consacré, lancé contre ses flancs un javelot criminel. Ils crient d'une seule voix qu'il faut mener l'image jusqu'à sa demeure et implorer la bienveillance de la déesse. Nous rompons le mur, nous ouvrons largement les	Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspede robur laeserit et tergo sceleratam intorserit hastam. Ducendum ad sedes simulacrum orandaque diuae numina conclamant. Diuidimus muros et moenia pandimus urbis.	230
235	remparts de la ville. Tous se mettent à l'œuvre, on dispose sous les pieds les roues qui les feront glisser, on roidit autour du cou des câbles d'étoupe. La machine fatale escalade le mur, grosse d'armes. Des enfants, tout autour, de jeunes vierges chantent des hymnes, ils mettent leur joie à toucher eux-mêmes les cordages ; elle s'avance et	Accingunt omnes operi pedibusque rotarum subiciunt lapsus, et stuppea uincula collo intendunt; scandit fatalis machina muros feta armis. Pueri circum innuptaeque puellae sacra canunt funemque manu contingere gaudent;	235
240	glisse, menaçante, au milieu de la ville. Ô patrie, ô demeure des dieux, Iliou, remparts des Dardanides si fameux dans les guerres ! Quatre fois, sur le seuil précisément de la porte, elle achoppa et dans le ventre quatre fois des armes retentirent. Nous continuons cependant, oublieux de tout, aveuglés par notre délire et nous installons	illa subit mediaeque minans inlabitur urbi. O patria, o diuom domus Ilium et incluta bello moenia Dardanidum! quater ipso in limine portae substitit atque utero sonitum quater arma dedere; instamus tamen immemores caecique furore	240
245	dans notre citadelle sainte ce monstre de malheur. Alors encore Cassandre prête sa voix aux destins qui se préparent, sa voix	et monstrum infelix sacrata sistimus arce. Tunc etiam fatis aperit Cassandra futuris ora dei iussu non umquam credita Teucris.	245

<p>que le vouloir d'un dieu empêcha toujours les Troyens de croire. Nous, malheureux, quand c'était notre dernier jour, nous voilons de feuillages de fête les temples des dieux par la ville.</p>	<p>Nos delubra deum miseri, quibus ultimus esset ille dies, festa uelamus fronde per urbem.</p>	
<p>250 Cependant le ciel tourne, la nuit s'élançe de l'Océan enveloppant de sa grande ombre la terre et la voûte d'en haut et les ruses des Myrmidons.</p>	<p>Vertitur interea caelum et ruit Oceano nox inuoluens umbra magna terramque polumque Myrmidonumque dolos; ...</p>	<p>250</p>

Cet épisode célébrissime de l'Énéide est d'une importance toute particulière car il est vraiment le moment *critique* où tout se décide. Au premier degré (ce que l'on retient habituellement) il s'agit d'une manipulation réussie. Le rusé Ulysse réussit à faire croire les Troyens en jouant sur leur crédulité et en les "désinformant" au moyen du traître Sinon. La situation véridictoire est confuse, les opinions "se partagent en avis opposés" (v. 39) et la manipulation réussit en définitive grâce au talent persuasif du traître. Le parcours véridictoire est standard, c'est celui du démasquage : ce que l'on croyait vérité se révèle mensonge, l'être ne correspond pas au paraître et les masques tombent. Le cheval n'était pas une offrande mais un piège.

Mais si le récit est d'une telle force, c'est qu'il transcende cette véridiction humaine trop humaine. La manipulation tactique se double d'un conflit terrible et tragique au niveau transcendant — "divin" — des Destinateurs et des Anti-destinateurs. C'est une exemplaire *dynamique du destin* dont Énée fait le récit pour l'éternité, avec l'écrasante charge des contrefactuels référant à des mondes possibles où Troie n'aurait pas sombré : "et si fata deum, si mens non laeua fuisset" alors Troie serait encore debout (v. 54). Car évidemment ce n'est pas Ulysse qui commande aux serpents.

Il est étonnant de voir comment les deux mondes, celui, immanent, des affaires humaines et celui, transcendant, des affaires divines (qui pour les humains fonctionne comme destin), se tressent dans le récit. Par exemple au vers 34 : "soit trahison, soit déjà que le destin de Troie ne portât dans ce sens".

D'où l'importance de Laocoon qui en tant que *prêtre* est médiateur entre les deux mondes. Il est particulièrement remarquable qu'il soit même *doublement* prêtre, ce dédoublement correspondant au contraste entre les deux épisodes dont il est le centre. Initialement, il est, nous l'avons dit, prêtre d'Apollon. Mais le prêtre de Neptune ayant été lapidé par les Troyens pour n'avoir pas su empêcher le débarquement des troupes grecques, Laocoon se trouve alors *tiré au sort* pour le remplacer. Dans le premier épisode (vers 40-56) c'est en tant que prêtre *d'Apollon* qu'il dénonce le mensonge et le piège, qu'il exhorte les Troyens contre le cheval et qu'il jette une lance venant se planter en vibrant (en en faisant résonner tout l'intérieur) dans le flanc du cheval. Dans le second épisode (vers 199-233) ouvert par la belle césure séquentialisante "Ici un autre

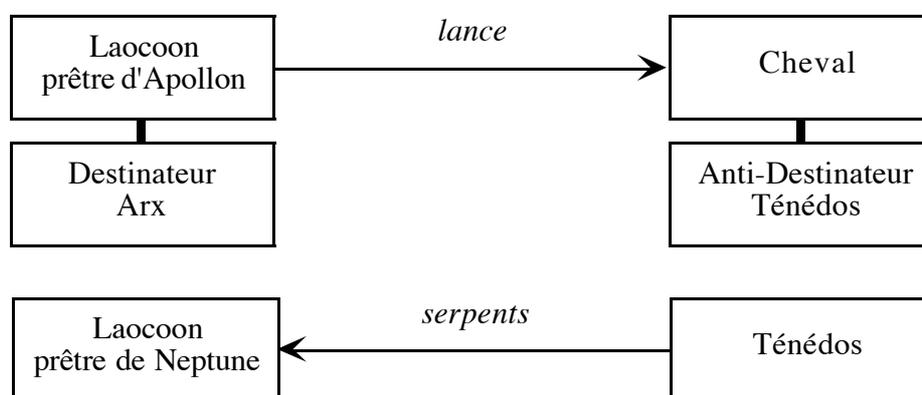
évènement, plus considérable et beaucoup plus angoissant..." c'est au contraire en tant que prêtre *de Neptune* qu'il est occis par les monstres.

Il existe des corrélations et des symétries remarquables entre les deux épisodes.

(i) La flotte grecque se réfugie en secret à Ténédos et c'est du côté de Ténédos que surgissent les monstres. Alors que l'arx (la citadelle haute où officie Laocoon) est le lieu, officiel, du Destinateur, Ténédos est au contraire le lieu, secret, de l'Anti-destinateur.

(ii) Laocoon descend de l'arx vers le bord de la mer, alors que, après l'avoir tué, les serpents issus de la mer se réfugient dans l'arx.

(iii) Laocoon lance son javelot "vibrant" contre le cheval représentant hypotaxiquement les Grecs cachés à Ténédos. Dualement les dieux favorisant les grecs lancent leurs serpents aux "langues vibrantes" contre Laocoon représentant hypotaxiquement Troie.

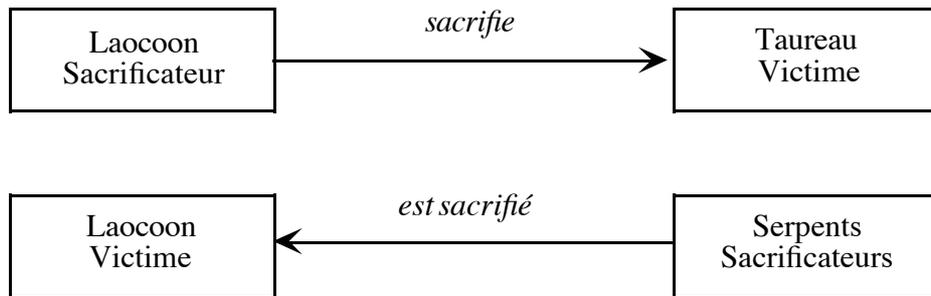


La symétrie entre les deux épisodes se manifeste de façon particulièrement spectaculaire par *l'inversion* du statut de Laocoon qui, de prêtre sacrificateur, devient victime expiatoire sacrifiée. Comme prêtre de Neptune, Laocoon intervient d'abord dans le second épisode par le sacrifice — d'ailleurs imprévu et d'intention mystérieuse — d'un "puissant taureau". Mais quand il agonise, le célèbre vers "clamores simul horrendos ad sidera tollit" qui décrit son hurlement se poursuit par l'homologation :

"comme mugit un taureau quand il s'est enfui, blessé, de l'autel et a secoué de sa nuque une hache mal assurée."

De prêtre sacrificateur représentant le Destinateur Laocoon devient victime sacrifiée par l'Anti-destinateur.³⁰

³⁰ Mon collègue Lucien Scubla m'a signalé un texte fort intéressant de Bernard Mezzadri (à paraître dans les Publications de l'Université d'Avignon) sur "Le mensonge de Sinon et la mort de Laocoon :



On obtient ainsi une remarquable structure qui mériterait d'être analysée dans le plus grand détail.

On remarquera aussi la façon dont les serpents se réfugient sous le bouclier de l'Athéna "tritonienne".³¹ Dans les représentations classiques d'Athéna (cf. celle de Phidias au Parthénon), la déesse est représentée avec son casque, sa lance, son bouclier posé et un serpent au pied de sa lance sous son bouclier (cf. figures 12, 13).³² Les serpents rejoignent donc leur maître originaire, le dieu Anti-destinateur qui a choisi les Grecs.

images en miroir d'un échec sacrificiel dans l'*Énéide* de Virgile". L'auteur note lui aussi que Laocoon voit sa fonction de prêtre s'inverser en celle de victime jusqu'à devenir un "sacrificateur sacrifié". Mais il relie subtilement cette inversion au *troisième* sacrifice, humain cette fois, auquel aurait été condamné selon ses dires le perfide Sinon. Il note que "Sinon échappe au sacrifice comme le taureau qui sert de comparant à Laocoon, lequel Laocoon trouve la mort réservée à la victime qui aurait dû être Sinon."

31 La mythologie fait naître Athéna au bord du fleuve Triton.

32 Selon la tradition, Phidias avait sculpté au centre du bouclier d'Athéna le portrait de Dédale l'ingénieur-architecte-aéronaute-sculpteur auteur du Labyrinthe de Minos, cousin de Thésée, considéré à Athènes comme l'inventeur des statues imitant si bien le corps humain qu'elles en devenaient "animées". Je remercie Françoise Frontisi du Collège de France pour ces informations (cf. Frontisi-Ducroux, Vidal-Naquet, [2000]).



Figure 12. *Reconstruction de la statue chryéléphantine (or et ivoire) d'Athéna par Phidias sur l'Acropole (dessin de Benoît Loviot, École des Beaux Arts, 1879)*



Figure 13. *Reconstruction de l'Athéna de Délos*
(dessin de J. Martin).

L'inversion complète du statut de Laocoon de prêtre sacrificateur en victime émissaire constitue le point d'acmé véridictoire du récit. Il est en effet véridictoirement interprété par les Troyens comme une expiation. L'Anti-destinateur a gagné. La manipulation d'Ulysse s'est métamorphosée en fatalité. Tout est consommé. La roue du destin a tourné, comme l'exprime le sublime vers cosmique³³ d'où Victor Hugo a tiré le titre d'un de ses poèmes les plus célèbres :

"Vertitur interea caelum et ruit Oceano nox."

III. LE DÉBAT LESSING / WINCKLEMANN

1. L'autonomisation du sensible

L'analyse goethéenne du Laocoon fut publiée en 1798 dans les *Propyläen*. À cette époque, le Laocoon était au centre de la renaissance des arts classiques et de la problématique de *l'autonomisation* des arts plastiques. C'était un chef-d'œuvre absolu, le

33 Le sublime cosmique est un signe traditionnel de l'intervention des Destinateurs.

"miracle de l'art" évoqué par Michel-Ange (cf. ci-dessus §II-1), l'expression même de la génialité antique. Il était aussi considéré comme le plus grand "exemplum doloris" de l'histoire de l'art,³⁴ ce que plus tard Aby Warburg appellera un *Pathosformel* en parlant des Gestalten exprimant la souffrance à travers "une grammaire du geste".³⁵

La pensée de cette autonomisation fut une véritable conquête, sans doute l'une des plus importantes de la modernité. Elle prit son essor à la suite d'une double révolution : d'une part la révolution scientifique de la mécanique rationnelle galiléo-newtonienne, d'autre part la révolution esthétique. Elle sera thématifiée dans toute sa profondeur par Kant. Nous reviendrons ultérieurement³⁶ sur la signification de l'esthétique transcendantale kantienne. Bornons-nous ici de rappeler que pour la métaphysique traditionnelle, jusqu'à Leibniz et Wolff y compris, l'ordre du sensible est conçu comme *subordonné* à l'ordre de l'intelligible. Comme on le disait à l'époque, il n'est que de "l'intelligible confus". Il est la part de l'humain qui se partage avec les animaux alors que l'intelligible se partage, lui, avec le divin. La conséquence en est que, dépendant par essence du sensible, le beau est inférieur au vrai. L'œuvre d'art plastique n'a donc de sens et de légitimité que pour autant qu'elle présente la mise en scène sensible de significations intelligibles qui lui sont extrinsèques. Pour les arts plastiques le sens est toujours transcendant. Il ne saurait être immanent. Le sens du sensible n'existe que de façon *hétéronome*.

Dans ce contexte traditionnel, la thèse d'une autonomie, d'un sens immanent et d'une légitimité sui generis du sensible constitue une véritable révolution métaphysique.

2. La sémiotique de Lessing et l'Esthétique transcendantale

En 1766, en réponse aux *Gedanken* (Réflexions) de Winckelmann de 1755, Gotthold Ephraim Lessing, grand écrivain et grand critique d'art du monde des Lumières de Berlin, avait publié son retentissant *Laocoon, oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie*³⁷ (Éd. fr. Hermann 1990, trad. de Courtin 1866, Préface de Hubert Damisch), étude qu'il avait rédigée à Breslau pendant qu'il était secrétaire du général prussien Tauentzien.³⁸ Cet essai avait eu un énorme impact car, pour la première

34 Cf. Ettliger [1961].

35 Cf. Brilliant [2000].

36 Chapitre 2.

37 *Laocoon, ou les limites de la peinture et de la poésie*. (Trad. de Courtin 1866, Préface de Hubert Damisch, Hermann 1990).

38 Pour des précisions sur la place du Laocoon chez Lessing, cf. entre autres le classique Gombrich [1984].

fois, les arts plastiques (peinture et sculpture) étaient considérés comme autonomes, en eux-mêmes et pour ce qu'ils sont en vérité, à savoir *des arts de formes et de qualités sensibles spatialement étendues*, et non pas de simples illustrations des arts littéraires tels la poésie, la rhétorique, la grammaire, la narrativité, la mythologie. Lessing *sépare* le visuel et le littéraire et se lance dans la double critique du genre descriptif (poésie visuelle et "peinture parlante") et de l'allégorie (peinture littéraire et "poème muet"). La peinture *n'a pas* à exemplariser et à idéaliser la "belle nature". Elle *n'a pas* à illustrer les grands récits (considérés jusque-là comme seuls dignes de la grande peinture d'histoire). Elle *n'a pas* à être pédagogique et à instruire. Elle *n'a pas* à se subordonner à la religion. *La beauté visuelle est en soi une valeur métaphysique.*

Par essence, la peinture ne peut pas "exprimer des idées générales". Cette *limitation* essentielle du médium implique que les parties de la composition plastique doivent être *spatialement corrélées* et que les propriétés esthétiques de l'œuvre doivent dériver de l'accord entre les parties spatialement reliées en un tout. L'opposition kantienne fondamentale entre, d'un côté, les propriétés intuitives de l'espace, du temps et du mouvement et, d'un autre côté, les structures conceptuelles, discursives, logiques du jugement est déjà présente chez Lessing, ainsi que la problématique méréologique de l'organisation.

Dans *Dichtung und Wahrheit* (I, 8), Goethe rappelle l'impact de l'ouvrage de Lessing :

"Il faut être jeune pour se rendre compte de l'influence qu'a eue le *Laocoon* de Lessing, lequel nous a arrachés à la passivité de la contemplation en nous ouvrant les champs libres de la pensée. L'*ut pictura poesis*, si longtemps mal compris, fut écarté d'un seul coup, la différence entre les arts plastiques et ceux de la parole se trouva éclairée; ils nous parurent bien distincts à leurs sommets quoique voisins par leurs fondements."³⁹

Quant à Wilhelm Dilthey, il explique dans son essai sur Lessing ⁴⁰ que :

"[Lessing] devenait ainsi le second législateur des arts, de la poésie en particulier, après Aristote."

Lessing ruine en effet

"la rhétorique de l'*ut pictura poesis*, qui prétendait voir dans la poésie une manière parlante de peinture et dans la peinture une façon de poésie muette."⁴¹

39 Cité dans Lessing [1766/1990]

40 Repris dans Dilthey [1929], p. 17-174.

41 Damisch [1990], p. 8.

(*L'ut pictura poesis* vient de l'*Ars poetica* d'Horace, 361-365). Comme y insiste H. Damisch, il s'agit pour Lessing de

"remonter à ce qui fait la condition de possibilité des différents arts".⁴²

On peut donc bien parler à son propos de

"l'opération critique et proprement fondatrice, au sens kantien du mot, qui fut celle du Laocoon."⁴³

Le "raisonnement" de Lessing est très précis. Autorisons-nous quelques longues citations car il s'agit de pages parmi les plus importantes de toute l'histoire de l'esthétique. Au chapitre XVI, Lessing commence ainsi :

"Essayons maintenant de procéder par déduction. Voici mon raisonnement : s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à *savoir des formes et des couleurs étendues dans l'espace*, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps ; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une *relation naturelle et simple* avec l'objet signifié, alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même que des signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs." (p. 120)⁴⁴

Immédiatement, Lessing met donc en avant l'opposition entre une syntaxe spatiale, celle de la juxtaposition de morceaux d'étendue, et une syntaxe temporelle, celle de la succession d'intervalles de durée. Il est essentiel de noter que ces syntaxes sont *intuitives* et non pas logico-formelles.

Syntaxe	Syntaxe spatiale	Syntaxe temporelle
Éléments	Domaines d'étendue	Intervalles de durée
Mode de connexion	Juxtaposition spatiale	Succession temporelle

Évidemment, la thèse fondamentale de Lessing est que "les signes doivent avoir une *relation naturelle et simple* avec l'objet signifié". Nous rencontrons ici pour le domaine sémiotique une véritable "révolution copernicienne" qui anticipe celle de Kant dans le domaine de la nature objective. Elle affirme que la vénérable tradition de l'arbitraire du signe n'est pas vraiment tenable, et cela pour de toutes autres raisons que le fait trivial que certains signes peuvent être partiellement motivés. Il existe une syntaxe intuitive — une "forme de l'intuition" au sens que Kant donnera à ce terme dans

42 Ibid., p. 9.

43 Ibid.

44 Les renvois à Lessing [1766/1990] seront faits dans le corps du texte. Je souligne.

son Esthétique transcendantale — *commune* au signe et au référent, au signifiant et au signifié. On peut parler à ce propos d'un véritable *principe d'isomorphisme structural*.

Ces syntaxes s'identifient à un mode *d'articulation* du continuum spatial ou du continuum temporel et, sur ce point, on peut dire que Lessing a mieux compris que Kant ne le fera ensuite le fait que les intuitions ne sont pas seulement des grandeurs extensives mais aussi et surtout des continua *segmentés* par des *discontinuités qualitatives* en des domaines ou des intervalles remplis de qualités sensibles. En tant que modes d'articulation, les formes de l'intuition deviennent ainsi des *principes de composition*.

Cette première analyse permet aussitôt à Lessing de déterminer les "objets propres" corrélatifs des deux formes de l'intuition conçues comme modes d'articulation et processus de segmentation.

"Des objets, ou leurs éléments, qui se juxtaposent s'appellent des corps. *Donc les corps avec leurs caractères apparents sont les objets propres de la peinture*. Des objets, ou leurs éléments, disposés en ordre de succession s'appellent au sens large des actions. *Les actions sont donc l'objet propre de la poésie*." (p. 120)

Corps et actions sont ainsi les deux grandes classes d'entités *originellement* et *canoniquement* associées aux syntaxes régissant l'articulation de l'espace et du temps. D'après le principe d'isomorphisme structural, corps et actions renvoient donc par essence respectivement aux arts plastiques et aux arts narratifs.

Syntaxe	Syntaxe spatiale	Syntaxe temporelle
Éléments	Domaines d'étendue	Intervalles de durée
Mode de connexion	Juxtaposition spatiale	Succession temporelle
Objet propre	Corps (organisés par juxtaposition spatiale de parties)	Actions (organisées par succession temporelle d'évènements)
Art	Arts plastiques (peinture)	Arts narratifs (poésie)

Mais les phénomènes étant spatio-temporels, le temps peut intervenir à titre secondaire lorsque l'espace est la forme originaire et, dualement, l'espace peut intervenir à titre secondaire lorsque le temps est la forme originaire. Il ne s'agit pas ici du truisme que les corps peuvent bouger et les actions s'immobiliser. Le problème est que les différents arts sont univoquement associés à la forme d'articulation qui définit leur principe de composition : une peinture ne bouge pas (c'était avant le cinéma) et un récit n'image pas (c'était avant la bande dessinée). *Ils ne peuvent donc représenter les objets associés à leur forme de l'intuition complémentaire qu'à travers leurs objets propres*. C'est ce que signifie le terme "indirectement" dans l'argument suivant.

"Cependant, les corps existent non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps. Ils ont une durée et peuvent, à chaque instant, changer d'aspect et de rapports. Chacun de ces aspects et de ces rapports instantanés est l'effet de précédents et peut en causer de nouveaux ; chacun devient ainsi, en quelque sorte, le centre d'une action. Donc la *peinture* peut aussi imiter des *actions*, mais seulement de manière *indirecte* et à partir des corps. D'autre part, les actions n'ont pas d'existence indépendante, mais sont le fait de certains êtres. Dans la mesure où ces êtres sont des corps, ou considérés comme tels, la *poésie* représente aussi des *corps*, mais indirectement à partir des *actions*." (p. 120).

Les conséquences de cet argument sont immédiates et fondamentales pour toute l'esthétique.

"Pour ses compositions, qui supposent la *simultanéité*, la peinture ne peut *exploiter qu'un seul instant* de l'action et doit par conséquent choisir *le plus fécond*, celui qui fera le mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit. De même la poésie, pour ses imitations *successives*, ne peut exploiter *qu'un seul des caractères* des corps et doit par conséquent choisir celui qui en éveille l'image la plus suggestive dans un contexte donné." (pp. 120-121)

En quelques lignes, Lessing invente ici à propos des techniques de *description* ce que les sémioticiens appellent la *sélection classématique* de traits figuratifs dans le discours. Le récit prélève sur les objets qu'il met en scène, parmi tous leurs traits possibles, quelques traits particuliers, dits classèmes, entre lesquels les actions établissent des relations structurales. La narratologie moderne (cf. les *Mythologiques* de C. Lévi-Strauss ou les études narratives d'A. J. Greimas) en donne d'innombrables exemples. Lessing prend quant à lui l'exemple d'Homère.

"Je constate qu'Homère ne peint que des actions progressives ; quant aux corps et aux objets isolés, il ne les peint qu'à travers leur rôle dans ces actions, et généralement *par un seul trait*." (p. 121)

On a presque là une définition moderne du processus de sélection des classèmes figuratifs : ce sont les rôles actoriels qui sélectionnent les traits figuratifs pertinents au niveau discursif.

"Homère, dis-je, n'a généralement pour chaque chose qu'un seul trait descriptif. Pour lui, un vaisseau est noir, ou profond, ou rapide, et tout au plus noir et bien pourvu de rames : il ne va pas plus loin dans la description. Mais il fait de l'embarquement, du départ, de l'arrivée au rivage, un tableau détaillé qui obligerait le peintre à en composer cinq ou six différents s'il voulait tout retracer sur sa toile." (p. 121)

Dualement, les arts plastiques prélèvent sur les objets, parmi toutes les configurations possibles, des relations configurantes particulières permettant de reconstruire sur un certain intervalle de temps la dynamique (le mouvement) des corps.

La composition doit permettre de reconstruire par rétention "l'instant qui précède" et par protention "l'instant qui suit".

Nous voyons que Lessing traite bien d'un problème fondamental d'*Esthétique transcendantale*. Chaque art (arts plastiques ou poésie) possède une *forme de l'intuition primaire* (au sens kantien) espace ou temps qui constitue pour lui une *forme de l'expression* (au sens hjelmslevien). Il possède aussi une forme de l'intuition secondaire temps ou espace qui dans la mesure où elle n'est pas constitutive de son essence, devient une instance de *sélection* pour la composition.

Cette théorie du signe est très remarquable. On trouvera de beaux compléments à son sujet dans le texte d'Herman Parret sur *La sémio-esthétique de Lessing*.⁴⁵ En ce qui me concerne, j'aimerais insister encore une fois sur le point critique, complètement ignoré jusqu'ici par les sémioticiens, celui de l'Esthétique transcendantale. Indépendamment des problèmes sémiotiques standard d'arbitraire (de conventionnalité) du signe, d'opposition entre signifiant et signifié, entre plan de l'expression et plan du contenu, entre icône et symbole, etc., problèmes qui existaient évidemment déjà depuis longtemps avant lui, Lessing développe, nous l'avons vu, une théorie de l'isomorphisme des formes de syntaxe intuitive entre signe et référent, autrement dit un principe de *communauté d'esthétique transcendantale entre les signes et leurs référents phénoménaux*. Résumons l'argument :

- (i) Les signes picturaux sont des signes spatiaux naturels analogiques et figuratifs (natürliche Zeichen) et ne peuvent donc référer qu'à des phénomènes dont la forme de l'intuition (la forme de manifestation) est spatiale.
- (ii) Les signes narratifs sont des signes temporels arbitraires conventionnels (willkürliche Zeichen) et ne peuvent donc référer qu'à des phénomènes dont la forme de l'intuition (la forme de manifestation) est temporelle.
- (iii) Chaque art est associé à une forme de l'intuition de ses *objets* qui est identiquement une forme de l'expression pour ses *signes*, autrement dit, l'Esthétique transcendantale impose des limites drastiques aux types de contenus exprimables.

Les conséquences artistiques en sont radicales et dévastatrices. La "révolution copernicienne" de la sémiotique lessingienne n'est pas une spéculation théorique. Elle bouleversa les traditions les mieux établies des beaux-arts. Car c'est bien parce que les arts plastiques sont constitués de signes *naturels* (i.e. perceptifs-sensibles et non conceptuels-intelligibles) qu'ils ne peuvent pas exprimer des idées générales autrement qu'allégoriquement. Mais cela est contraire à leur essence. Ils trahissent donc leur être et

45 Parret [2000a].

leur perfection lorsque leurs signes naturels se conventionnalisent pour exprimer par l'allégorie des significations abstraites. Comme l'a bien souligné Léon Mis:

"Lessing condamne en principe l'emploi de l'allégorie en peinture, parce que le propre de la peinture est de représenter des corps avec leurs propriétés visibles par le moyen de signes naturels."⁴⁶

Symétriquement, la poésie est constituée des signes conventionnels du langage et se rapproche de la perfection en naturalisant ses signes conventionnels au moyen du ton, de la phonétique, de la prosodie, de la métrique, des tropes, des métaphores).

De même, les arts plastiques ne doivent pas non plus exprimer des déformations inesthétiques correspondant à des *actions* d'un récit. Lessing analyse très soigneusement et très longuement le cri du Laocoon et explique que le fameux

"Clamores simul horrendos ad sidera tollit"

de l'Énéide (II, 222 : "Il pousse jusqu'au ciel des cris affreux", cf. plus haut) est un trait poétique "magnifique" mais plastiquement hideux. Le sculpteur a donc eu raison de représenter *autrement* la souffrance. Ce sera d'ailleurs aussi la thèse de Schopenhauer : le cri de Laocoon n'est pas plastiquement représentable dans une sculpture.⁴⁷ Réciproquement, la poésie ne peut pas décrire la beauté qui relève de propriétés spatiales *non* conceptuelles, de

"l'apparence visible sous laquelle la perfection se fait beauté" (p.58).

Même la description d'Alcine par l'Arioste est un échec selon Lessing (p.143). Le point est essentiel : la beauté étant toujours singulière elle est toujours non conceptuelle. Elle n'est pas formulable narrativement, impossibilité de principe qui légitime philosophiquement les arts plastiques.

La discussion par Lessing de fameux passages d'Homère (le char de Junon, le sceptre d'Agamemnon, le bouclier d'Achille) est particulièrement intéressante. Si, comme nous allons le voir, Goethe est le fondateur du structuralisme moderne, on pourrait dire que Lessing est quant à lui le fondateur de la sémiotique moderne. C'est à propos de la description qu'il traite de la conversion de signes spatiaux en signes temporels et son plus bel exemple est celui du Bouclier d'Achille chez Homère dans son chapitre XVII.

"Mais, objectera-t-on, les signes qu'emploie la poésie ne se succèdent pas simplement, ils sont aussi arbitraires et, comme signes *arbitraires*, ils sont susceptibles de représenter des corps tels qu'ils existent dans l'espace. On en trouve des exemples chez Homère lui-même ; il suffit

46 Mis [1954], p. 48.

47 Section 46 du *Monde comme Volonté et Représentation*. Cf. aussi bien sûr *l'Esthétique* de Hegel.

de se rappeler le bouclier d'Achille pour avoir l'exemple le plus concluant de la manière détaillée, et pourtant poétique, dont on peut représenter un objet isolé d'après la juxtaposition des différentes parties dont il est formé." (p. 126)

Mais Lessing explique que, pour des raisons essentielles (nature des formes de l'intuition) l'opération de conversion est impossible à effectuer directement. Il faut en effet respecter une contrainte de mimesis : l'artiste doit faire "éprouver les impressions sensibles des objets eux-mêmes". Voilà où mène la contrainte de communauté d'esthétique transcendante entre les signes et les phénomènes. Cette contrainte est également "cognitive" : elle renvoie à la nature même de nos facultés, de notre vision et de notre mémoire (on dirait maintenant de nos processus mentaux de traitement de l'information).

"Comment acquérons-nous la notion précise d'une chose étendue dans l'espace ? Nous nous représentons d'abord les parties séparément, puis les rapports de ces parties et finalement le tout. Nos sens accomplissent avec une si étonnante rapidité ces différentes opérations qu'elles nous semblent n'en former qu'une ; et cette rapidité est absolument nécessaire pour que nous puissions nous former du tout une notion qui n'est que le résultat de la notion des parties et de leurs rapports. Admettons maintenant que le poète nous conduise, dans le plus bel ordre, d'une des parties de l'objet à l'autre ; admettons qu'il sache nous rendre aussi évidents que possible les rapports de ces parties ; combien lui faudra-t-il de temps pour cela ? Ce que l'œil aperçoit d'un seul coup, il en détaille chaque élément et souvent, il arrive qu'au dernier trait nous avons oublié le premier. Pourtant, c'est à partir de ces traits qu'il faut que nous composions le tout ; les détails soumis à l'examen de l'œil restent devant lui, il peut les parcourir et les parcourir encore ; pour l'oreille, au contraire, les détails entendus sont perdus s'ils ne restent pas dans la pensée. Admettons même qu'ils y restent. Quelle peine, quel effort n'en coûte-t-il pas pour renouveler avec autant d'intensité, précisément dans l'ordre voulu, les impressions produites et pour les embrasser d'un seul coup avec une promptitude mesurée, afin d'arriver à une vague notion de l'ensemble !" (pp. 126-127)

L'ordre spatial, parce qu'il est un ordre synchronique et synoptique de parties coexistantes, n'est pas exprimable par l'ordre du langage, qui est un ordre syntagmatique de consécuitivité. Cela permet à Lessing dans son chapitre XVIII de répondre à l'objection du bouclier d'Achille :

"Ce tableau célèbre, à cause duquel principalement Homère a été autrefois regardé comme un maître en peinture. Un bouclier, dira-t-on, est pourtant bien un objet matériel distinct, dont la description d'après ses parties disposées les unes à côté des autres, ne doit pas être permise au poète. Et ce bouclier, Homère l'a décrit en plus de cent vers pompeux, pour sa matière, pour sa forme, pour toutes les figures qui en remplissaient l'immense surface ; il l'a décrit avec tant de détail,

tant de précision, qu'il n'a pas été difficile à des artistes modernes d'en faire un dessin en tous points conforme à cette description.

Je répondrai à cette objection spéciale... que j'y ai déjà répondu : Homère peint le bouclier non pas comme achevé, parfait, mais comme un bouclier qu'on est en train de faire. Il a donc, ici encore, usé de cet heureux artifice *qui consiste à changer en consécutif ce qu'il y avait de coexistant* dans son sujet et, par ce moyen, il a su changer une fastidieuse peinture d'un corps en un tableau vivant d'une action. Ce n'est pas le bouclier que nous voyons, mais l'artiste divin occupé à fabriquer ce bouclier. Il s'avance vers son enclume avec son marteau et ses tenailles et, après qu'il eut transformé en lames le métal grossier, à nos yeux, sous son marteau habile, sortent de l'airain, l'une après l'autre, les images dont il veut l'ornier. Nous ne le perdrons plus de vue jusqu'à ce que tout soit fini. Maintenant, il est achevé et nous admirons l'ouvrage, mais avec l'admiration confiante d'un témoin oculaire qui l'a vu faire." (pp. 134-135)

On peut résumer cette analyse de Lessing par le tableau suivant, qui complète celui exposé plus haut :

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 (bouclier d'Achille)
Trahison de l'essence	Allégorie : exprimer des idées générales en cherchant à conventionnalisme des signes spatiaux naturels	Description : peindre des formes en cherchant à naturaliser des signes temporels conventionnels

3. Le débat avec Winckelmann et Herder

Le *Laokoon* de Lessing répond en grande partie aux *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture) de 1755.⁴⁸ Les *Gedanken*, puis ensuite toute l'œuvre de Winckelmann, en particulier son *Histoire de*

48 Trad. Léon Mis [1954].

l'Art antique de 1764, eurent une influence profonde. Elles suscitèrent des débats remarquables entre Lessing, Herder et Goethe et jouèrent un rôle fondateur dans la formation de l'esthétique allemande.

Winckelmann et Lessing s'accordent tous deux sur la supériorité de l'art grec et sur la valeur indépassable de sa perfection technique et de sa virtuosité. D'un intérêt théorique exceptionnel, leur débat porte sur la question *du sens des formes sensibles*, autrement dit de l'intelligible et du sensible. *Qu'est-ce qui fait que des formes peuvent avoir un sens et une valeur esthétiques ?*

Pour Winckelmann, la perfection plastique de la ligne et du contour comporte en soi une *expressivité* spirituelle : l'intelligible (le nouménal kantien) s'exprime dans le sensible (le phénoménal), l'invisible s'exprime dans le visible. La forme exprime des qualités spirituelles, la beauté de la forme exprime l'âme divine. On reste dans une théorie *transcendante* du sens comme *expression*. Cette "expression de l'âme" s'obtient par une procédure caractéristique : *l'idéalisation de la beauté par l'imagination*. L'idéalisation signifie ici deux choses très différentes :

- (i) la *perfection* des lignes (encore plus importante que les proportions) — que Winckelmann ne retrouvera plus tard que chez Raphaël (dont il avait pu admirer la *Madone Sixtine* à Dresde) et Michel-Ange,
- (ii) la schématisation effaçant la trop grande singularité des détails individuels contingents au profit de la constitution d'un *type* idéal exemplaire.

Le sens est transcendant, idéal, spiritualisé, sublimé, décorporé ou désincarné. La beauté idéale est celle d'une nature spiritualisée par

"des images conçues par le seul entendement."⁴⁹

"Ils [les Grecs] élevèrent la nature concrète dans les régions du suprasensible." (*Geschichte der Kunst*)

"Grand secret de la nature", la beauté est platonicienne.

"Elle est comme un esprit jailli de la matière, et qui traverse la flamme pour s'incarner dans une créature".⁵⁰

Les conséquences de cette théorie transcendante du sens comme expression sont nombreuses chez Winckelmann.

- (i) L'art doit imiter et exalter "die schöne Natur", c'est-à-dire non pas la nature telle qu'elle est (imitation "académique" plate et servile) mais telle qu'elle doit être (imitation noble et créative).

49 Winckelmann [1755], p. 99.

50 Ibid. p. 34.

(ii) L'allégorie est non seulement permise mais nécessaire. Le peintre doit créer comme un poète et peindre

"des images ayant la signification d'idées."⁵¹

(iii) Pour pouvoir faire exprimer à une forme sensible une force spirituelle, l'artiste doit lui-même posséder cette force :

"L'artiste devait sentir en lui-même la force de l'esprit qu'il faisait exprimer par son marbre."⁵²

C'est l'artiste seul qui, par la réflexion, peut créer un modèle-type-schéma idéal. On est donc dans une esthétique de la *production* (et non pas de la réception).

(iv) En ce qui concerne le cas précis du Laocoon, l'attitude du prêtre d'Apollon exprime, malgré l'extrême souffrance, la maîtrise absolue de soi, la force de la volonté, la grandeur d'âme, la victoire de l'esprit sur la douleur physique, bref une "noble simplicité" et une "calme grandeur".⁵³

"La douleur du corps et la grandeur d'âme sont réparties dans toute la structure de la statue et se font en quelque sorte équilibre."⁵⁴

La manifestation la plus évidente en est selon Winckelmann le remplacement du cri par un gémissement. Pour Winckelmann, sans paradoxe, les horribles contorsions sont les plus proches possibles de "l'état de repos" propre à la sérénité pacifiée des âmes supérieures.

Contre Lessing, Herder reprendra ces thèses et affirmera lui aussi une conception transcendante du sens de la forme. Dans ses *Fragments über deutsche Dichtung*, il insiste sur le fait que, selon lui, seul l'esprit

"fait de la forme une forme véritable."

"Enlevez l'âme, et la forme n'est qu'un masque".⁵⁵

La rupture de Lessing avec Winckelmann porte sur l'inversion d'une conception *transcendante* de l'expressivité en une conception *immanente* du sens de la forme :

"Malheur [au peintre] s'il a sacrifié la beauté à l'expression" (p. 106)
car c'est au contraire l'expression qui doit être subordonnée à la forme. La conception transcendante de l'expression plastique d'idées générales conduit nécessairement à

51 Mis [1954], p. 11.

52 Winckelmann [1755], p. 145.

53 "Eine edle Einfalt und eine stille Grösse".

54 Ibid. pp. 143-145.

55 Cité par Mis [1954], p. 49.

l'allégorie et, ce faisant, conventionnalise les signes naturels plastiques, ce qui, pour Lessing, est inacceptable. Pour lui, l'idéalisation du réel n'est pas due au fait que le sensible puisse exprimer l'intelligible mais, de façon immanente, à ce que l'on pourrait appeler une *harmonie méréologique* :

"La beauté matérielle naît de l'effet concordant de diverses parties que le regard embrasse ensemble." (p. 142)

Comme nous l'avons vu plus haut, c'est à cause de cette synthèse synoptique ("un seul coup d'œil") que la beauté ne peut pas, par essence, être exprimée par la poésie qui est, elle, purement syntagmatique (conflit d'esthétique transcendantale).

Sa théorie conduit Lessing à complètement inverser l'analyse du Laocoon de Winckelmann. Le Laocoon n'exprime pas une grandeur d'âme. C'est même exactement le contraire. Comme l'avait déjà souligné Le Bernin, le cri et la convulsion de Laocoon sont d'origine *pathologique*. Laocoon est la proie d'une douleur aiguë d'une extrême violence et réagit de façon réflexe à la morsure. Son ventre est creusé par un spasme. Son pied gauche est déjà raidi par le poison et son corps est tremblant et brûlant. Nous sommes là en présence d'un beau conflit d'interprétations :

- (i) l'interprétation héroïque et spiritualiste de Winckelmann,
- (ii) l'interprétation clinique et pathologique de Lessing.

Et Lessing introduit alors une thèse fondamentale contre Winckelmann synthétisée de la façon suivante par Léon Mis,

"Ce n'est pas pour exprimer la grande âme de Laocoon que les artistes ont choisi une attitude et des gestes aussi voisins que possible de l'état de repos, mais parce que tout autre attitude, parce que des gestes violents auraient rendu impossible la beauté de la forme en raison de leur caractère transitoire et momentané."⁵⁶

Ce conflit étonnant d'interprétation est le symptôme d'une véritable antinomie esthétique entre transcendance et immanence. Mais Lessing ne va pas jusqu'au bout du problème. C'est Goethe qui le résoudra en inventant le structuralisme.

IV. GOETHE ET L'ESTHÉTIQUE

Le jeune Goethe fut très tôt initié à la sculpture grecque et à l'œuvre de Winckelmann par Adam Friedrich Oeser directeur de l'École des Beaux Arts de Leipzig. Dans son grand classique *Goethe and the Greeks*, Humphrey Trevelyan⁵⁷ rappelle que Goethe lut le *Laokoon* de Lessing dès sa parution en 1766 alors qu'il n'avait que 17

⁵⁶ Ibid., p. 45.

⁵⁷ Trevelyan [1941].

ans ⁵⁸ et que cet ouvrage exerça sur lui un effet absolument considérable, même si, en ce qui concernait la fameuse absence de cri du prêtre sacrifié, il n'était d'accord ni avec Winckelmann (stoïcisme et héroïsme surhumains) ni avec Lessing (irreprésentabilité plastique). D'emblée la réponse du jeune Goethe est *naturaliste* : Laocoon ne peut pas crier à cause du spasme créé par la douleur. Toujours d'après Trevelyan, le texte des *Propyläen* de 1798 reprend un essai (perdu) écrit dès 1769, à 20 ans...

1. Le "monisme morphologique"

Le problème fondamental ouvert par Lessing est, nous venons de le voir, celui d'une théorie *immanente* du sens des œuvres plastiques qui constituerait le sens à partir des contraintes mêmes imposées par l'esthétique transcendantale. Comment un sens peut-il advenir et émerger sans l'expressivité d'un sens transcendant et sans la conventionnalité allégorique ? *Comment peut-on passer des formes empiriques aux formes esthétiques ?* D'où vient le *supplément* de l'esthétique par rapport au perçu ? Certes, il y a l'émotion (le sentiment de plaisir et de peine comme dira Kant). Mais celle-ci est elle-même la conséquence de certaines propriétés de forme. Reprenant, pour les approfondir considérablement, certaines intuitions de Lessing, Goethe est le premier à résoudre ce problème et, dans ce dessein, *il invente tout simplement le structuralisme* : le sens immanent émerge des *corrélations fonctionnelles* entre tout et parties dans l'œuvre. C'est un *schématisme de la composition* qui permet de dépasser l'antinomie esthétique.

Ce que l'on appelle le "classicisme" de Goethe, son détournement des excès irrationalistes du *Sturm und Drang* et du romantisme ne résulte pas d'un "goût" esthétique mais d'un profond travail théorique sur les processus d'auto-organisation des formes. Pour reprendre la belle expression de Danièle Cohn, on peut parler à son propos d'un *monisme morphologique* où Nature et Esthétique s'unifient dans

"une mise en forme de la forme où la règle se donne dans la liberté de la création aboutie."⁵⁹

Comme Kant, Goethe a établi une identité profonde entre l'être vivant (*Naturwerk*) et l'œuvre d'art (*Kunstwerk*). Il écrit dans une lettre à Zelter ⁶⁰ du 29 janvier 1830 :

58 Goethe est né le 28 Août 1749 à Francfort sur le Main.

59 Cohn [1999b], p. 27. Nous reviendrons en conclusion sur la façon dont le monisme morphologique goethéen se distingue de l'historicisme culturel.

60 Architecte et musicien berlinois, Karl Friedrich Zelter, de 9 ans son cadet, fut un grand ami de Goethe.

"C'est l'immense mérite de notre vieux Kant envers le monde, et je peux aussi dire envers moi, que de placer, dans sa *Critique de la Faculté de Juger*, l'art et la nature l'un à côté de l'autre et de leur accorder à tous les deux le droit d'agir sans finalité (*Zwecklos*) en fonction de grands principes. (...) La nature et l'art sont trop grands pour poursuivre des fins et ils n'en ont pas besoin, car il y a partout des corrélations (*Bezüge*) et les corrélations sont la vie."⁶¹

Philosophiquement parlant, la Morphologie goethéenne doit être mise en perspective par rapport à la *Critique de la Faculté de Juger* de Kant que Goethe a lu lors de sa parution en 1790 l'année même de publication de la *Métamorphose des plantes*. Dans ses *Conversations* avec Eckermann, Goethe insiste d'ailleurs sur le fait que sa *Métamorphose* "est toute dans la doctrine de Kant". Mais c'est un peu plus tard, à travers sa rencontre avec Schiller à Iéna en 1794 (amitié qui dura 10 ans), qu'il assimile véritablement Kant.

Or l'un des résultats centraux de la critique kantienne est qu'une Idée est par essence irrémédiablement disjointe des intuitions de l'espace et du temps et qu'elle n'est donc pas schématisable. Goethe se trouve par conséquent dans l'obligation de transgresser la doctrine kantienne de l'objectivité pour penser l'entéléchie organisatrice des formes comme un "concept intuitif". Alors qu'en physique le concept est abstrait du monde sensible et ne permet que d'exprimer discursivement sa structure et de penser idéellement l'unité de ses relations, ici l'Idée s'autodétermine. Son unité se donne à elle-même sa forme, l'unité des relations étant *réelle*, concrète et perceptible. C'est cela l'entéléchie, concept intuitif et idée efficace qui, en se déployant spatio-temporellement, commande la morphogenèse.

On pourrait donc croire que Goethe est du côté de la *Naturphilosophie*. En effet, comme l'a remarqué Ernst Cassirer,⁶² après Kant, le romantisme a cherché à dépasser l'affirmation critique que la connaissance exige de nier l'intériorité de la Nature. En particulier, dans sa *Naturphilosophie*, Schelling a opposé le Concept mécanique objectif de la Nature à cette libre intuition de soi-même qu'est l'Absolu conçu comme tendance proleptique vers une liberté inconditionnée. En situant la "vie" au croisement du phénoménal et du nouménal, de la Nature et de la Liberté, en la pensant comme "Liberté dans le phénomène" et comme autonomie dans l'être-là sensible, la *Naturphilosophie* a transgressé le verdict de la *Critique de la Faculté de Juger* et a inauguré le vitalisme. Elle a admis l'Idée de système comme principe de formation des formes organisées et a développé un nouveau principe entéléchique.⁶³

61 Cité par J. Lacoste [1997], p. 219.

62 Cassirer [1983]. Cf. aussi Cassirer [1991].

De même chez Hegel (cf. le *Cours d'esthétique*), on en revient, mais dans l'après-coup de la Dialectique révélant la vérité historique de l'esprit, à la thèse précritique que le sensible n'est pas autonome et que l'œuvre d'art exprime l'Idée. L'œuvre présente la vérité de l'Idée dans le sensible et comme cette vérité est histoire, l'art est également histoire.⁶⁴

Mais en fait Goethe n'est ni du côté de la Naturphilosophie ni du côté de la Dialectique. Certes il est plus "réaliste" que transcendantaliste, mais, contre le vertige spéculatif de l'intériorité, il s'en est tenu à *l'apparaître phénoménal* des formes naturelles. Pour lui, la solidarité entre téléologie et esthétique a débouché sur une nouvelle problématique, celle de *la description de l'apparaître*. Ce point théorique est sans doute l'un des plus difficiles à comprendre. Se focaliser sur l'apparaître c'est adopter un point de vue naturaliste mais sans pour autant opter pour un réductionnisme physicaliste (mécaniciste comme on disait à l'époque). Il s'agit d'un *naturalisme phénoménologique* possédant une composante sémiotique et traitant des morphologies, donc des structures et de leur sens intrinsèque, comme médiation entre la physique sous-jacente qui les engendre et l'esprit qui les interprète.

2. Forme et Erscheinung

Il est essentiel de souligner que pour Goethe la morphologie repose sur un véritable principe phénoménologique. Il y a chez lui une *visibilité* de l'être dans l'apparaître. L'être se montre et se manifeste et l'on n'a pas à aller chercher son explication causale "derrière" les phénomènes. La Morphologie traite du phénomène manifeste de la structure des organismes. Le concept schématique fondamental d'*Urphänomenon* exprime précisément cette visibilité de droit du principe générateur, des règles et des lois de la forme.

Goethe restreint donc le principe entéléchique à *l'Erscheinung*. Pour lui la compréhension de ce dernier est *symbolique* au sens où l'apparaître manifeste une *expressivité* qui affecte le sujet et qui doit être décrite dans un langage approprié. Les

63 A propos de Schelling, on pourra consulter le texte "Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur" où il commente Winckelmann et Lessing et déclare que le *Laokoon* est ce qui a été pensé de plus fortement spirituel sur l'art. Dans sa préface à l'édition italienne de ce texte, Giulio Preti a expliqué que chez Schelling, la dialectique romantique du beau et du sublime héritée de Burke et Kant implique, dans le cadre de la double *intériorité* commune à la conscience (sentiment) et à la nature (*natura naturans*) dans l'Absolu, que la forme sensible puisse être annulée par sa perfection même, la beauté esthétique devenant alors la beauté sublime. Cf. Preti, Minazzi [2002].

64 Pour une belle analyse de la conception hégélienne de l'esthétique, cf. Ferry [1990].

phénomènes ne sont pas que des représentations qui doivent être transformées en objets d'expérience par l'application de catégories et de principes de l'entendement pur. *Ce sont également des signes*, des présences traductibles en symboles. Il existe pour Goethe une structure sui generis de la *visibilité* de l'apparaître exprimant, dans un jeu entre *Darstellung*, *Bildung* et *Gestalt*, son principe entéléchique de formation. Bien sûr, il y a un principe interne de la formation. Mais il s'agit de le comprendre à partir de la description même de son "externalisation". Contrairement à ce qui se passe chez Schelling, chez Goethe le principe entéléchique n'est donc pas téléologique (cf. plus haut : "la nature et l'art sont trop grands pour poursuivre des fins"). Goethe a d'ailleurs souvent critiqué la téléologie comme l'exemple même d'une illusion anthropomorphe. Le "fondement" (le principe organisateur interne) n'est pas en deçà ou au-delà du sensible. *Il se donne dans l'apparaître même* dans la mesure où les morphologies sont comme des signes. C'est pourquoi la "Métamorphose" est l'objet d'une "nouvelle" science, la *Morphologie*, science eidétique *descriptive* autonome, nouvelle non pas tant par son objet que par sa méthode.

3. Allégorie et symbole

Cela se voit particulièrement bien dans l'opposition goethéenne classique entre allégorie et symbole. On connaît la maxime célèbre de Goethe :

"1. L'allégorie transforme l'apparition en concept et le concept en image, mais de telle manière que le concept dans ses limites et son intégralité puisse être sauvegardé et exprimé dans l'image" (Maxime 1112).

"2. Le symbole transforme l'apparition en Idée et l'Idée en image, de telle manière que dans l'image l'Idée reste infiniment agissante, inaccessible et inexprimable, fût-elle exprimée dans toutes les langues" (Maxime 1113).

Comme chez Winckelmann, l'allégorie correspond au fait qu'une image peut illustrer, de façon "rhétorique et conventionnelle", une signification conceptuelle. Au contraire, le symbole correspond au fait que la forme est dynamiquement engendrée par l'Idée comme un organisme est engendré par son programme génétique et permet de *voir* l'universel dans le particulier. C'est en ce sens que pour Goethe

"Le Beau est une manifestation de lois secrètes de la nature qui nous seraient restées cachées à tout jamais sans son apparition" (Maxime 183).

et que

"Le Beau nécessite une loi qui accède à l'apparence" (Maxime 1345).

Car

"Lorsque la loi apparaît dans la plus grande liberté et selon ses conditions propres, elle produit le Beau objectif, qui cependant nécessite des sujets qui soient dignes de l'accueillir" (Maxime 1346).

V. LE GROUPE DU LAOCOON

1. Le principe structuraliste.

Goethe considérait le Laocoon comme un "chef-d'œuvre parfait" (p. 165), un "suprême achèvement des arts plastiques", comme un *type* exemplaire et universel contenant la "totalité" de l'art "dans son entièreté". C'était pour lui une solution extraordinaire au problème fondamental de l'équilibre *entre unité et diversité*.

Il traite le groupe rhodien comme

"une nature vivante hautement organisée." (p. 166)

Ainsi que le formule Richard Brilliant,

"Goethe saw the sculptural ensemble as a quintessential natural sign."⁶⁵

Sa conception est "*organique*", i.e. systémique et méréologique. Ce sont les *relations* des parties dans le tout — les fameuses *corrélations* — qui définissent leur *fonction*, c'est-à-dire leur *sens*. Pour la première fois dans l'histoire de la pensée esthétique nous sommes en présence d'une *analyse immanente et systémique* fondée uniquement sur des relations méréologiques *pertinentes*, relations parfaitement identifiées par Goethe : différences, oppositions, contrastes, symétries, gradations.

Il s'agit de déterminer ce que, dans leurs discussions intenses de cette période (1797-98) Schiller et Goethe appellent le passage d'un idéal de beauté à un idéal de "vérité" pour une réalité esthétique

"qui s'élève au-dessus du réel et reste dans les limites du sensible."⁶⁶

La "vérité" comme réalité esthétique est pour eux l'opération de *choix* et de *sélection* élimant certains traits de la réalité non esthétique au détriment d'autres, pour la *typifier* et la *composer*. Il y a certes abstraction, mais celle-ci ne fait pas passer pour autant du registre sensible au registre conceptuel. La problématique sous-jacente reste bien celle du *schématisme*. Les œuvres sont des *images-types*, autrement dit des *images-schèmes*. Et c'est ici que, selon Goethe, intervient le *style*.

65 Brilliant [2000].

66 Lettre de Schiller à Goethe du 14 septembre 1797.

"Vous avez tout à fait raison en affirmant que, dans les figures de la poésie antique, comme dans la sculpture, apparaît un élément abstrait, qui ne peut atteindre son point culminant que par ce que l'on appelle le style."⁶⁷

Mais l'histoire contingente des styles n'est pas directement concernée. Comme nous l'avons vu, pour Goethe les contenus signifiants de l'œuvre viennent d'abord des relations méréologiques pertinentes. Il étudie avant tout ce schématisme de la composition que cherchait Kant, "l'ordonnement choisi des différentes parties", les "corrélations",

"les rapports, les gradations et les contrastes qui relient tous les éléments de l'œuvre dans sa totalité." (p. 173)

Comme Lessing, il part de l'a priori qu'une sculpture est une morphologie dans l'espace. Il s'agit là d'un fait premier. Les seules entités auxquelles nous ayons originairement cognitivement accès sont donc des sous-formes (des parties individuables) et des relations spatiales. Les conséquences en sont fondamentales :

1. Une œuvre plastique n'est pas discursive. On doit donc se déprendre de la priorité du langage et de l'*ut pictura poesis* traditionnel.
2. Comme les œuvres de la Nature, les œuvres plastiques dépassent les limites de l'entendement et ne peuvent pas être complètement connues (thèse kantienne : le concept ne peut pas dominer l'intuition sensible).
3. C'est précisément cette limite de la connaissance possible qui induit passion, affect, pathos. L'œuvre d'art plastique est *active* pour autant qu'elle *excède* le concept.

D'où la *question* critique : qu'en advient-il du sens s'il n'est plus conceptuel ? Si une œuvre plastique est originairement non conceptuelle (et seulement médiatement conceptuelle) alors quelle peut-être l'origine du sens ?

La réponse goethéenne se trouve dans la notion de relations méréologiques spatiales *pertinentes et significatives*. Pour Goethe, il existe *une compréhensivité et une intelligibilité purement visuelles* de la sculpture, une *dimension perceptive sui generis du sens*. Mais que peuvent bien être des relations spatiales significatives et pertinentes ?

Il faut distinguer ici l'espace et le temps (esthétique transcendantale).

1.1. L'espace

C'est avec l'espace que la notion de *composition* entre en scène. La composition est un

"ordonnement choisi des différentes parties dont l'œuvre se compose".

67 Lettre de Goethe à Schiller du 6 avril 1797.

Elle doit garantir "les lois artistiques de la sensibilité", entre autres "l'ordre, l'intelligibilité, la symétrie, l'opposition".

Goethe insiste beaucoup sur *les lois de la structure* : les symétries qui soutiennent l'intelligibilité, les oppositions qui font que de "fins écarts" rendent manifestes de "forts contrastes" (principe morphologique d'instabilité), etc. Elles ne sont intelligibles que si l'on considère l'œuvre comme "*autonome et close sur elle-même*" (p. 168). *Sans principe d'autonomie et de clôture, il devient impossible d'extraire les relations de symétrie et d'opposition et les significations perceptives non-conceptuelles s'évanouissent.* On reconnaît ici le *principe structuraliste de base du primat des écarts différentiels* qui permet à une œuvre de posséder une *structure* et donc d'être autonome, autrement dit de contenir en elle-même les principes et les règles de son interprétation.

Mais ce n'est pas tout. Avoir inventé le principe structuraliste de la fonction sémiotique constitutive des différences constitue certes déjà une véritable révolution. Mais cela ne suffit pas, loin de là, car *il faut passer du continu au discret*. Mais comment ? Perception et concept s'opposent et le principe de conformité de l'esthétique transcendantale entre signes et objets impose une contrainte drastique. Les signes de la sculpture étant des signes *naturels* ils varient de façon *continue*. Dans le domaine conceptuel c'est la *catégorisation* qui résout le problème du passage du continu au discret : on catégorise les continuums sémantiques en introduisant des discontinuités qualitatives et l'on prend des valeurs typiques centrales des domaines (catégories) ainsi délimités par ces frontières. Ce type "géographique" de catégorisation se modélise fort bien au moyen de modèles morphodynamiques comme les modèles connexionnistes.

Mais la catégorisation est un mode d'abstraction *conceptuelle*. Or nous avons vu avec Lessing que l'abstraction conceptuelle n'est pas compatible avec l'essence de la sculpture car chaque œuvre hérite d'une *singularité indépassable* du fait que l'espace est une intuition pure et non pas un concept. Comment donc introduire du discret dans ces compositions irréductiblement singulières. *Le problème est d'arriver à extraire une forme de l'expression discrète d'une forme de l'intuition continue.*

1.2. Le principe de non-généricité

C'est ici que s'introduit un concept géométrique absolument clé, celui de *généricité* et de *non-généricité*. Cette notion est utilisée par Goethe de façon intuitive. Comme nous le verrons dans l'Annexe sur Piero della Francesca, elle remonte au moins aux peintres géomètres de la Renaissance. Mais elle n'a été convenablement théorisée qu'au milieu du XX^e siècle par des mathématiciens comme Whitney et Thom sur la base de définitions préalables venant des géomètres algébristes italiens de la fin du XIX^e.

Considérons une forme F pouvant se déformer sous l'action de paramètres externes w . Un état F_w de F sera dit générique si son type qualitatif ne change pas lorsque w varie un peu, autrement dit lorsqu'il résiste à de petites déformations. Par exemple dans un plan le fait pour deux droites d'être parallèles ou orthogonales est une propriété non générique. Il en va de même pour la propriété d'être alignés pour deux segments ou d'être équilatéral pour un rectangle. Un autre exemple typique est celui où w parcourt un espace de points de vue et où F_w est le contour apparent d'un objet 3D vu sous la perspective w .

La non généricité a des effets perceptifs remarquables. Par exemple il est bien connu que le contour apparent 2D d'un cube vu en perspective à partir d'un point de vue générique est spontanément interprété par le système visuel comme un objet 3D. Mais dans le cas d'un contour apparent non générique hexagonal et maximale-ment symétrique la 3ème dimension disparaît et la figure est interprétée comme un hexagone (cf. figure 14).

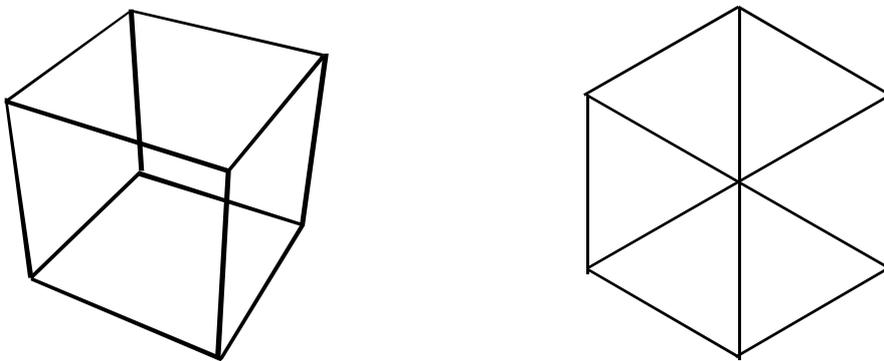


Figure 14. *Le contour apparent 2D d'un cube en position générique est effectivement perçu comme celui d'un cube 3D. Si la position est non générique, le système visuel interprète le contour apparent comme une forme 2D, un hexagone, et ne reconstruit pas la forme 3D.*

Qui plus est, si la perspective est axonométrique, alors les données 2D du contour apparent sont *ambiguës* et permettent deux reconstructions géométriques 3D symétriques. On constate effectivement le phénomène psychophysique bien connu de *bistabilité*, dit du cube de Necker : la perception shiftte spontanément de façon imprévisible d'un percept à l'autre (cf. figure 15).

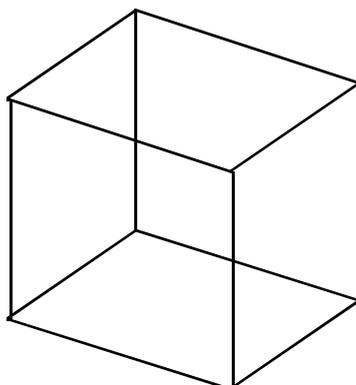


Figure 15. *Perspective axonométrique d'un cube présentant une bistabilité de la reconstruction 3D.*

De même si l'on immerge n segments alignés dans un fond B de segments d'orientation aléatoire alors deux cas très différents sont observés :

- (i) soit B est assez dense pour qu'il y ait une certaine probabilité de trouver n segments alignés : dans ce cas-là le système visuel ne remarque rien ;
- (ii) soit B est assez peu dense pour que la probabilité de trouver n segments alignés soit négligeable : dans ce cas, l'alignement "saute aux yeux" par un phénomène de "pop out" ou de saillance perceptive (cf. figure 16).

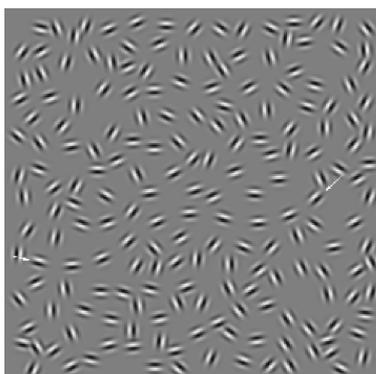


Figure 16. *Une distribution aléatoire de segments orientés. L'œil est particulièrement sensible aux alignements.*

Le système visuel étant une machine neuronale *probabiliste* apprenant à extraire les régularités statistiques de l'environnement, elle détecte très bien les événements *rare*s et les traite comme *intrinsèquement significatifs* parce que rares. La non généralité

étant de probabilité nulle (et donc rare) elle est perceptivement saillante. *Elle fournit un critère immanent purement perceptif de pertinence significative.* Qui plus est, dans la mesure où les scènes perceptives normales sont, quant à elles, génériques, *la non-généricité fournit un critère immanent pour la différence entre structure perceptive et composition artistique.*

Depuis (au moins) la Renaissance les grands peintres ont toujours été des génies de la non-généricité. Dans leurs œuvres, la disposition des corps et du point de vue sont choisis de façon à faire par exemple qu'un doigt pointe exactement vers un lieu symboliquement privilégié, qu'une tête soit tangente à tel élément architectural du décor, que deux bras soient parallèles ou orthogonaux, etc. Ils ont profondément expérimenté que la non-généricité est la base de la composition. Il en va de même pour la sculpture à ceci près que, une sculpture étant un objet 3D autour duquel le spectateur peut se déplacer, la non-généricité dépendant du choix d'un point de vue particulier disparaît. Mais il reste évidemment la non-généricité des relations méréologiques.

Goethe avait fort bien compris ce point crucial permettant de définir sur des bases purement immanentes une origine non conceptuelle du sens. En effet si l'on radicalise sa réponse, on arrive à l'idée fondamentale :

les relations spatiales sont significatives et pertinentes lorsqu'elles sont non-génériques, c'est-à-dire instables par rapport à des petites variations continues.

Prélevés sur le fond d'une variabilité infinie (continue) de possibles, une symétrie, un contraste, un parallélisme, etc. sont non-génériques. Ils *sélectionnent* parmi toutes les relations possibles des relations exceptionnelles, de probabilité nulle et par là même porteuses d'information. *La non-généricité est le processus fondamental de production d'information morphologique dans une composition par essence continue et cette information purement immanente est le support du sens interprétatif.*

Dans les arts plastiques la non-généricité garantit la signification et fournit un critère spécifiquement *morphologique* du sens.

1.3. Le temps

Ce qui est vrai pour l'espace est également vrai pour le temps. L'artiste doit "découvrir le moment culminant" de la scène (p. 166, cf. Lessing), "choisir un moment transitoire" unique qu'il faut représenter pour que la composition contienne le maximum d'informations et rende manifeste une dynamique productrice. La scène est une *section* temporelle d'une histoire et le plus grand *intervalle* temporel possible doit être *compressé* dans un instant transient. Le présent représenté est un instantané. Goethe

parle joliment d'un "éclair immobilisé" et d'une "vague pétrifiée".⁶⁸ Mais ce n'est pas un instantané arbitraire. Comme le présent vivant chez Husserl, il doit être rétentionnel et protentionnel.

Le moment choisi doit donc lui aussi être hautement *non générique*. Comme le dit Goethe:

"Un peu plus tôt aucune partie du tout ne doit être trouvée dans cette posture, peu après chaque partie doit être forcée de la quitter." (p. 169)

Cette non-généricité garantit non seulement l'intelligibilité mais aussi le pathos :

"L'expression pathétique la plus haute qu'ils [les arts plastiques] puissent représenter se situe dans la transition d'un état à un autre".

En résumé :

Pour être significatives et à même d'exprimer médiatement des significations plus abstraites, les relations spatiales doivent être non-génériques et instables. C'est le principe fondamental de l'émergence de significations sémiotiques non conceptuelles.

2. L'analyse des corrélations

La description du groupe du *Laocoon* est étonnante. Goethe y perçoit tous les contrastes entre les 3 figures : le père central et les 2 fils latéraux. Le père est puissant et actif mais (trop) vieux. Les fils sont passifs et (trop) jeunes. Il existe une "gradation subtile" ordonnant ces 3 figures.

1. "Le fils aîné n'est ligoté qu'aux extrémités". Il est horrifié mais ne souffre pas véritablement. Goethe l'interprète comme un actant débrayé dans le groupe pour incarner le rôle actantiel "d'observateur et de témoin" (p. 174).

2. "le second [le fils cadet] est enlacé plusieurs fois et sa poitrine est tout particulièrement enserrée". Il agonise et il existe une forte opposition entre son bras droit et sa main gauche. "Par le mouvement du bras droit il cherche à se dégager" des anneaux du serpent et donc à diminuer sa souffrance "tandis que de sa main gauche il repousse (...) la tête du serpent" et donc rejette sa souffrance future. Nous rencontrons-là un exemple saisissant du fait qu'une opposition spatiale bien composée peut exprimer d'autres relations, ici des relations temporelles et même *aspectuelles*.

Goethe aurait pu commenter dans la même veine d'autres relations non génériques par exemple le fait que le bras gauche du cadet est replié horizontalement sur sa poitrine alors que le bras droit de l'aîné est étendu horizontalement, ou le fait que le

68 Nous reviendrons plus bas sur ces belles qualifications.

bras droit du cadet est vertical vers le haut alors que le bras gauche de l'aîné est vertical vers le bas, etc.

3. Le père est actif et réagit avec force. Il combat le serpent. La cause matérielle de son mouvement impulsif est qu'il est mordu à un endroit très sensible près de la hanche. Selon Goethe son mouvement incarne une *contradiction* dans la mesure où, au même moment, il veut se libérer de l'emprise des constrictions globales et éviter une morsure locale. C'est pourquoi il y a chez lui

"conjonction d'un mouvement d'avance et d'un mouvement de recul, d'un agir et d'un pâtir, d'un effort et d'un fléchissement".

"L'effort agissant et la souffrance sont unis en un moment unique".

"Ce qui peut-être ne serait possible sous aucune autre condition [non-généricité]". (p. 171)

Ainsi

"chaque figure exprime une double action". (p.174)

Mais l'analyse de Goethe va beaucoup plus loin. Le moment culminant choisi par l'artiste corrèle 3 *états* (incarnant des relations spatiales non-génériques) avec 3 *rôles narratifs* (mélange de rôles actantiels et de rôles thématiques) et 3 *affects* (3 passions).

1. Le fils cadet ne peut plus se défendre de la mort : c'est une victime ce qui déclenche notre compassion pour sa souffrance passée.

2. Le père est blessé mais peut se défendre. Ce qui déclenche notre terreur pour sa souffrance présente.

3. Le fils aîné peut encore s'enfuir et a donc une chance d'en réchapper. Cela déclenche notre peur pour sa souffrance à venir.

Acteur (figure)	Rôle narratif	État	Passion suscitée	Temps
Fils cadet	Victime	Mourant	Compassion	Passé
Fils aîné	Observateur	Peut s'échapper	Peur	Futur
Père	Défenseur (héros)	Blessé mais actif	Terreur	Présent

En fait le repérage des 3 formes pathiques remonte (au moins) à l'Arétin (1537) qui associe la peur (il timore) au fils aîné, la douleur (il patire) au père, la mort (il morire) au fils cadet. Mais Goethe redouble cette esthétique pathique "objective" par une esthétique empathique "subjective" : les passions des acteurs du drame suscitent des

passions corrélatives chez le spectateur. Ce sont les acteurs qui souffrent, mais c'est "nous" qui sommes affectés. Avec Goethe, on passe donc à une esthétique de la réception qui s'oppose à l'esthétique classique (encore défendue par Winckelmann).

On voit ainsi toute une aspectualité temporelle (de l'inchoativité à la terminativité) et une théorie des passions se mettre en place. Et dans la mesure *ou les affects thymiques de compassion, de terreur et de peur expriment la vie spirituelle* la composition spatio-temporelle peut représenter des niveaux sémiotiques de signification supérieurs. Cela donne au groupe l'"intensité maximale de son énergie".

Nous rencontrons là une problématique essentielle. Chez Winckelmann, la forme sensible exprime l'idée intelligible. Ici, à travers l'empathie, c'est la forme dans sa beauté même qui déclenche la compassion. La beauté est en quelque sorte le corrélat de l'affect thymique.

3. Le mouvement : de la forme à la force

Le "moment fécond" qui, selon Lessing, permet "de mieux comprendre l'instant qui précède et celui qui suit" n'est pas, nous l'avons vu plus haut, un instantané. Grâce à un phénomène de rétention-protection, il concentre tout un intervalle temporel. Cette possibilité est due à la structure de la perception qui, face à une section temporelle convenablement choisie d'un mouvement, est capable de reconstruire qualitativement la dynamique du mouvement dans un intervalle. Une bonne composition doit inclure ces informations "cinétiques" de façon à ce que la sculpture puisse devenir, comme le dirait Merleau-Ponty, "une force lisible dans une forme". L'aspect extraordinairement dynamique et énergétique du groupe du Laocoon est dû au fait que les informations cinétiques y sont particulièrement nombreuses et induisent une grande richesse de mouvements locaux qui s'intègrent en un mouvement global d'ensemble.

D'où l'expérience perceptive fort intéressante décrite par Goethe et reprise par Aby Warburg ⁶⁹:

"Afin de bien saisir le dessein du Laocoon, le mieux est de se placer en face de lui, à une distance convenable et les yeux fermés. Qu'on les ouvre ensuite pour les refermer immédiatement après, et l'on verra le marbre tout entier en mouvement ; on craindra de trouver changé le groupe entier en les rouvrant. Je dirais que tel qu'il se présente actuellement, il est un éclair immobilisé, une vague pétrifiée au moment où elle afflue sur le rivage."

Une dynamique temporelle est toujours à l'œuvre dans la morphologie. Le morphologique est morphogénétique et morphodynamique.

69 Pour la théorie du mouvement chez Aby Warburg, cf. Michaud [1998].

4. Les serpents

L'un des motifs les plus étonnants du groupe du Laocoon est évidemment celui des deux serpents qui *unifient* puissamment les trois figures. Aby Warburg l'a souligné et a même centré sur ce thème serpentin l'une des planches de sa *Mnémosyne* (planche 6).⁷⁰ Goethe n'en parle pas.

Les serpents relient les figures d'une façon originale, différente de celle des relations structurales discrètes évoquées jusqu'ici. L'entrelacs, la tresse, le nœud, l'anneau y dominent. On ne se trouve plus dans le domaine de la géométrie mais dans celui de la topologie. Cela n'empêche pas toutefois l'établissement de relations structurales. Citons-en quelques-unes.

- (i) Le fils aîné a un pied et un bras enlacé (et se libère le pied) alors que le fils cadet a les deux jambes enlacées par un même anneau (enserrant aussi la jambe droite du père) ainsi que les deux bras. Il essaye sans succès de repousser la tête du serpent qui le mord au torse.
- (ii) Le père a les deux jambes enlacées mais enserre à son tour de ses deux mains le serpent qui l'assaille. Il équilibre leur force.
- (iii) Le premier serpent part sur la droite de la hanche gauche (morsure) et de la main gauche du père (qui écarte sa tête) pour se diriger d'abord vers la droite en s'enroulant autour du bras droit du fils aîné pour remonter ensuite en diagonale vers la gauche jusqu'à la main droite du père. C'est en quelque sorte le serpent des bras.
- (iv) Au contraire, le second serpent part sur la gauche du torse droit du fils cadet (morsure), enserre tour à tour ses deux bras puis descend de gauche à droite en enlaçant d'abord, par un unique anneau, ses deux jambes avec la jambe droite du père pour aboutir à la jambe gauche du fils aîné. C'est en quelque sorte le serpent des jambes.
- (v) Malgré la contorsion de leurs anneaux, les deux serpents suivent une orientation précise. Ils sont parallèles et orientés suivant une diagonale haut-gauche / bas-droite. Cette diagonale est fortement structurante et accentue considérablement l'unité globale du groupe.

5. La contre-épreuve du bras manquant

Si l'histoire du Laocoon, de la Domus Aurea jusqu'au Musée Pio Clementino en passant par le Louvre, est déjà en soi une épopée, elle se redouble d'une autre épopée, celle de ses *restaurations* successives. Lors de sa découverte en 1506 il manquait certains éléments, essentiellement certains bras des figures, en particulier le bras droit du père. Il fallait donc les restaurer. Mais comment ? L'histoire est particulièrement

⁷⁰ Cf. Michaud [1998], p. 87.

intéressante dans la mesure où, le groupe étant un chef-d'œuvre de référence absolu, sa restauration confinait au paradoxe. Aucun sculpteur depuis 1506, aussi génial soit-il, Michel-Ange en tête, ne se sentait autorisé d'en réinventer des parties. La "modestie" et l'humilité étaient de rigueur. Sans aller jusqu'au respect absolu qui fera refuser plus tard à un Canova de "toucher du ciseau" les chefs-d'œuvre du Parthénon que Lord Elgin croyait sauver de leur destruction par les Ottomans en les rapportant d'Athènes à Londres (juin 1807),⁷¹ une intervention inventive aurait paru sacrilège. On peut donc faire l'hypothèse que c'est de la façon la plus "professionnelle" et la moins personnelle possible que les auteurs des restaurations se sont acquittés de cette tâche surhumaine.

Il existe deux types très différents de restaurations :

- (i) les reconstructions scientifiques par des spécialistes d'histoire de l'art ;
- (ii) les reconstructions artistiques par de grands sculpteurs professionnels.

Le plus bel exemple des premières est fourni, à la fin du XIX^e par celle d'Adrien Wagnon que nous avons déjà évoquée. En s'inspirant de la frise de Pergame, Wagnon opta en 1882 pour une posture au bras plié que la découverte en 1905 du bras Pollack révéla être exacte (cf. figure 17).



Figure 17. *La reconstruction d'Adrien Wagnon de 1882.*

D'après Settis [1999], planche 48.

⁷¹ Voir Laisné [1995], p. 11.

En ce qui concerne les reconstructions artistiques, l'histoire est longue et l'on pourra se référer à la passionnante étude de Ludovico Rebaudo et aux travaux de Seymour Howard.⁷² Rebaudo étudie dans le détail les principaux actes de la pièce.

1. La reconstruction provisoire du bras de Laocoon (et sans doute aussi de celui des fils) par Baccio Bandinelli en 1525 pour une copie en marbre à l'échelle (différente de celle en bronze du Sansovino) destinée à François I^{er} par le cardinal Jules de Médicis (futur Clément VII).

2. La restauration confiée par Clément VII en 1532 (avec celle de l'Apollon du Belvédère de Léocharès) au collaborateur privilégié de Michel-Ange pour le tombeau de Jules II qu'était Giovanni Angelo Montorsoli. C'est une variante avec le bras *tendu*.

3. Le bras inachevé apparu en 1720 et attribué à Michel-Ange. C'est un bras à *moitié plié* sans doute dû en fait à Bandinelli.

4. L'attribution (controversée) au Bernin d'un nouveau bras.

5. La restauration (comprenant celle des bras des fils) effectuée par Agostini Cornacchini en 1725-27. C'est une variante au bras *tendu* qui est essentiellement celle qui restera jusqu'en 1959 (cf. figure 18).

6. Admiré par Vivant Denon lors de la campagne d'Italie de Bonaparte, le Laocoon fut amené à Paris après l'armistice de Bologne du 23 juin 1796 et le traité de Talentino du 19 février 1797 conclu avec le Pape Pie VI, traité qui prévoyait la cession de 100 œuvres des musées pontificaux. Quatre convois partirent de Rome pour Paris et les 26-29 juillet 1798 le Laocoon défila triomphalement, à la romaine, avec maints autres trophées, dont l'Apollon du Belvédère, la Vénus Capitoline, la Transfiguration de Raphaël, les chevaux de Saint Marc, Apollon et Clio, Melpomène et Talia, Erato et Terpsicore, Calliope et Euterpe, et 29 chariots de tableaux, de manuscrits, de livres, de fossiles et de plantes. Cet extraordinaire patrimoine fut installé au Louvre. Mais comme les commissaires français qui s'en étaient occupés en Italie avaient démonté les parties du Laocoon restaurées par Cornacchini, les conservateurs du Louvre durent refaire un nouveau bras. On utilisa dans ce dessein une copie de Girardon.

7. Après le Congrès de Vienne de 1815, le Laocoon fut rendu à l'Italie et retourna à Rome. Sur ordre du Pape, Canova fut chargé du rapatriement, avec rang d'ambassadeur. Vivant Denon opposa une telle résistance au départ du chef-d'œuvre que Canova dut venir accompagné d'une escorte militaire. De retour à Rome, on redéposa les restaurations françaises pour remettre les restaurations italiennes de Cornacchini, travail qui fut exécuté sous la direction de Canova et achevé le 14 janvier 1816.

72 Rebaudo [1999] et Howard [1990].

8. La découverte extraordinaire du bras original par Ludwig Pollack en 1905 chez un tailleur de pierre romain et la démonstration, après un long débat, de son authenticité en 1954 par Ernesto Caffarelli conduisirent à son montage par Filippo Magi en 1957-59. C'est la version actuelle.

Le plus fascinant dans la version au bras levé qui prévalut pendant plusieurs siècles est que, bien que philologiquement fausse, *elle est "artistiquement vraie" car structurellement supérieure et compositionnellement plus riche*. Elle accroît de façon notable les corrélations organiques entre les différentes parties du groupe et enrichit donc les potentialités d'interprétation. Si elle était d'origine, elle constituerait une aussi belle innovation que celle de la position des jambes.

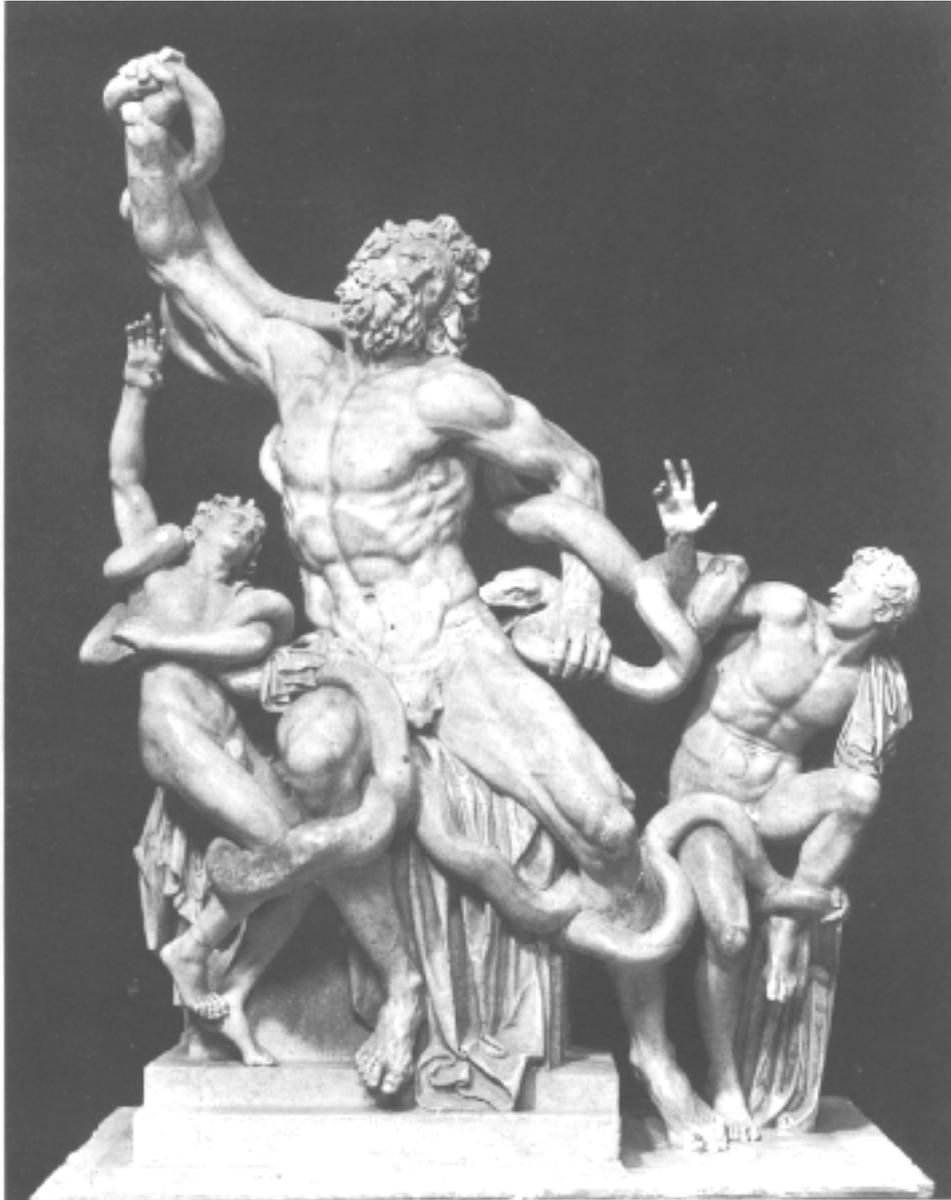


Figure 18. *La version "Montorsoli-Cornacchini" au bras levé installée au Musée Pio-Clementino du Vatican jusqu'en 1959.*

- (i) Le bras droit de Laocöon étant levé, il devient parfaitement symétrique du bras gauche par rapport à l'attache des clavicules (manubrium sternal) et forme un superbe couple de torsion contre la contorsion du serpent.
- (ii) Il renforce considérablement la diagonale haut-gauche / bas-droite déterminée par les deux serpents parallèles.

(iii) L'avant-bras levé de Laocoon se trouve alors dans le prolongement du bras levé du fils cadet.

(iv) En ce qui concerne les bras des 3 figures, nous avons déjà noté certaines oppositions : bras droit du cadet levé / bras gauche de l'aîné baissé, avant-bras gauche du cadet replié horizontalement à angle droit / avant-bras gauche de l'aîné replié verticalement à angle droit. Le bras levé de Laocoon introduit un *parallélisme* spectaculaire entre les 3 (avant-)bras.

(v) Ce parallélisme sélectionne automatiquement les 3 mains et l'on constate aussitôt que leurs gestes expriment les 3 états thymiques des 3 figures (cf. figure 19) :

- la main relâchée du fils cadet exprime l'agonie;
- la main crispée de Laocoon exprime la lutte;
- la main aux doigts mi-pliés mi-dressés du fils aîné exprime l'effroi.



Figure 19. Les 3 mains de la version au bras levé (de gauche à droite le fils cadet, Laocoon, le fils aîné).

(vi) Qui plus est, ces 3 mains levées ensemble accentuent l'effet tragique. Elles montent au ciel (*ad sidera tollit*) comme les cris dans Virgile.

On voit sur cet exemple unique entre tous *qu'une structure plastique peut être, au même titre qu'une structure narrative-discursive, susceptible de variantes et de transformations*. Le Laocoon restauré au bras levé n'est pas imparfait. Œuvre de grands maîtres, il est aussi parfait, sinon plus, que l'original. Il en est bien une variante. Ce qui a fondamentalement varié de l'époque hellénistique à la Renaissance et au Baroque est le *code des attitudes gestuelles*. Le Laocoon original ne pourrait pas être un Michel-Ange ; ceux de Montorsoli et de Cornacchini pourraient l'être.

VI. DE LA NATURE À LA CULTURE

1. La montée morpho-sémiotique goethéenne et son parcours génératif inversé

On voit ainsi se développer chez Goethe une véritable "montée morpho-sémiotique".

1. On part des relations spatiales des corps et des structures cognitives de la perception normale. À ce niveau primaire, la perception n'est pas esthétique.
2. En introduisant le principe de fermeture et des relations non génériques on peut définir des relations significatives et pertinentes : oppositions, contrastes, symétries.
3. Ces significations non conceptuelles et ces oppositions sémiques permettent à leur tour de définir une compréhension et une intelligibilité purement visuelles.
4. Sur la base d'une telle compréhension plastique, on peut définir de façon immanente des rôles qui fonctionnent exactement comme des rôles narratifs dans le discours (rôles actantiels et rôles thématiques).
5. Ces rôles sont associés à des passions qui par empathie déclenchent à leur tour des passions chez le spectateur. Les figures deviennent ainsi porteuses de sens à travers les affects thymiques.
6. Cela ouvre à des niveaux supérieurs de signification spirituels et mythiques.

On remarquera que ce parcours "morpho-sémiotique" constitue une sorte de parcours génératif greimassien *inversé*. On n'y part pas de niveaux sémantiques profonds pour aboutir à travers une syntaxe actantielle à un revêtement figuratif au niveau discursif. On part au contraire des structures originaires de la perception et de l'objectivité naturelle (esthétique transcendantale) pour édifier progressivement — par conversion de la forme plastique et de sa composition méréologique en forme de l'expression discrète — des niveaux sémantiques successifs.

2. L'unité goethéenne morphologie-structure et nature-culture

Chez Goethe c'est donc *la même théorie* de la structure organisée qui permet de penser l'œuvre d'art et les formes naturelles. Son esthétique est inséparable de sa Morphologie et de sa Métamorphose. Il existe pour lui une *unité* naturelle des problèmes structuraux. Comme le formule bien Danièle Cohn dans son ouvrage de référence *La lyre d'Orphée* consacré à l'esthétique goethéenne :

"Goethe, qui inventa la morphologie dans les sciences de la nature, permet donc de concevoir une esthétique morphologique (...) et une théorie morphologique de la culture."⁷³

En effet, pour des génies comme Goethe,

"les sciences de la nature et l'esthétique vont du même pas, le procès de la nature comme celui des arts est un façonnement, une construction de la forme."⁷⁴

73 Cohn [1999a], p. 11.

74 Ibid., p. 37.

C'est d'ailleurs ce qu'on lui a souvent reproché. Ce point étant assez délicat, il convient de s'y arrêter un instant.

Goethe a toujours dénoncé dans les sciences physiques mécanistes de son temps la rupture de la connaissance objective avec la complexité organisationnelle de la nature. En effet elle conduit à cette opposition transcendantale entre *Nature* (objectivité) et *Liberté* (volonté) qui est caractéristique de la modernité, qui a été indépassablement thématisée par Kant, reprise par des romantiques comme Schiller, puis canonisée par Dilthey et les premiers herméneutes au moyen de l'opposition entre *Naturwissenschaften* et *Geisteswissenschaften*. La Nature-phénomène conçue comme Objet s'oppose à l'Homme-noumène conçu comme Sujet. L'élimination de toute intériorité organisationnelle de la nature, sa réduction à une pure phénoménalité esthésiquement conditionnée, catégorialement déterminée, mécaniquement réglée par des lois et reconstituable par des algorithmes mathématiques libère pour la Liberté l'inconditionné d'un volontarisme constructiviste en politique. Goethe s'oppose à cette scission et cela d'une double façon.

(i) Il élargit le concept de Nature pour y intégrer, nous l'avons vu, le monde de l'organisation et des formes qui débouche à travers des processus cognitifs de sémiotisation sur la sphère du sens.

(ii) Mais corrélativement, il restreint le concept de Liberté en prétendant réconcilier "écologiquement" l'homme avec la *natura naturans*.

En se référant à l'architectonique des trois *Critiques* de Kant, on pourrait dire que pour Goethe c'est la troisième Critique, la *Critique du Jugement*, qui occupe la position maîtresse et vient tempérer l'opposition radicale entre la première et la deuxième Critique.

Pour certains commentateurs contemporains cette unification naturaliste serait une double erreur :

(i) Goethe serait scientifiquement réactionnaire. Comme les vitalistes, il mythifierait et diviniserait la Nature, jusqu'à en faire une sorte de mythologie.

(ii) Il serait également politiquement réactionnaire comme nombre de conservateurs (Hugo von Hofmannsthal, Oswald Spengler, Rudolf Steiner, Ernst Jünger, Stefan George, Martin Heidegger, etc.) qui, après lui et, il est vrai, souvent en se réclamant de lui, ont violemment critiqué les aspects utilitaristes, technicistes, mécanistes, sans âme, sans expérience vitale, sans vécu, sans sens, bref matérialistes et nihilistes, du monde moderne "désenchanté". En effet il involuerait la normativité sociale dans l'obscurité opacité d'une intériorité de la nature (cf. par exemple la "chimie" des relations affectives dans *Les Affinités électives*). Sa naturalisation du social irait de pair avec une

dépolitisation et une reprise du thème platonicien de la République des savants, le pouvoir devant être exercé par une administration d'experts connaissant la "nature" du social.⁷⁵

Le débat est vaste et profond. Il oppose les philosophies naturalistes des formes et des structures auto-organisées aux philosophies spéculatives d'une histoire et d'une culture téléologiques. À chaque époque de la modernité, et dans différents domaines, on retrouve des paires assez typiques de penseurs : Lessing / Winckelmann, Kant-Goethe-Schiller / Hegel-Schelling-Schlegel,⁷⁶ Wölfflin (formalisme structural et anti-historicisme, la forme et la vie contre la biographie, la transcendance de l'art par rapport à l'histoire et à la culture, l'autonomie de l'esthétique) / Warburg (anti-formalisme et histoire de la culture, la biographie contre la forme, l'anthropologie au-delà de l'art, l'hétéronomie de l'esthétique),⁷⁷ etc. Mais, contrairement aux apparences, ce n'est pas l'historicité qui, en tant que telle, opère le clivage. En effet, une approche morphologique naturaliste peut (et doit) être *évolutionniste* et, à ce titre, elle est historique au sens le plus radical du terme, beaucoup plus que tous les historicismes. Ce qui opère le clivage est plutôt la conception de la *finitude* du Dasein, du *sens* et la *finalité*. Dans les philosophies de l'histoire opère toujours d'une façon ou d'une autre l'illusion transcendantale — la "présomption fatale" dirait Friedrich von Hayek — que la liberté peut dépasser la finitude, qu'il existe un inconditionné nouménal permettant à l'homme de devenir le démiurge de sa propre histoire et, par le triomphe d'une volonté constructiviste, de s'instituer comme maître de son sens et de son destin.

Goethe a dénoncé cette illusion. Il avait compris qu'il existe un domaine de réalité, celui de l'organisation et de la complexité.

75 Pour une analyse de ce point, cf. le beau texte de Clemens Porschlegel [2000] "Goethe et la critique du monde techno-scientifique".

76 L'*Athenaeum* des frères Schlegel militait pour le subjectivisme débridé du romantisme et s'opposait aux *Propyläen* de Goethe et Schiller.

77 Sur Aby Warburg, cf. le beau texte de Georges Didi-Huberman [2001] où l'auteur explique que Warburg cherche "dans la violence reptilienne du Laocoon l'exubérance nietzschéenne de la vie", c'est-à-dire la "profondeur effrayante" du pathos dyonisiaque et non pas, comme le faisait Winckelmann, la sublimité de l'ethos apollinien.

CHAPITRE I

ANNEXE 1

LA GÉNÉALOGIE MORPHOLOGIQUE DU STRUCTURALISME

Cette première Annexe reprend quelques éléments d'un texte d'hommage à Claude Lévi-Strauss paru dans *Critique* en 1999.⁷⁸ Il précise la généalogie morphologique du structuralisme dans l'histoire des idées.

I. LA RÉFÉRENCE MORPHOLOGIQUE DE CLAUDE LÉVI-STRAUSS

Dans l'ouvrage *De Près et de Loin*, le chapitre 11 ("Des qualités sensibles") de la deuxième partie ("Les lois de l'esprit"), offre un ensemble de remarques très illuminantes sur la façon dont Claude Lévi-Strauss conçoit l'épistémologie du structuralisme et la situe dans l'histoire des idées. À une question de Didier Eribon concernant l'origine de la notion centrale de transformation :

"À qui l'aviez-vous empruntée ? Aux logiciens ?",

Claude Lévi-Strauss répond en effet :

"Ni aux logiciens ni aux linguistes. Elle me vient d'un ouvrage qui a joué pour moi un rôle décisif et que j'ai lu pendant la guerre aux États-Unis: *On Growth and Form*, en deux volumes, de D'Arcy Wentworth Thompson, paru pour la première fois en 1917. L'auteur, naturaliste écossais, (...) interprétait comme des transformations les différences visibles entre les espèces ou organes animaux ou végétaux au sein d'un même genre. Ce fut une illumination, d'autant que j'allais vite m'apercevoir que cette façon de voir s'inscrivait dans une longue tradition : derrière Thompson, il y avait la botanique de Goethe, et derrière Goethe, Albert Dürer avec son *Traité de la proportion du corps humain*." (pp. 158-159)⁷⁹

Ce témoignage est capital non seulement pour l'histoire particulière de l'anthropologie et de la mythologie structurales, mais aussi pour la compréhension intime de la *généalogie théorique* du structuralisme en général. Il est en effet convenu — c'est une idée reçue — d'inscrire le structuralisme dans une lignée formaliste, logiciste et linguistique, et de le concevoir comme l'application à certaines sciences humaines d'un concept algébrique-combinatoire statique, dans le meilleur des cas hilberto-bourbakiste, de structure. Il existe toutefois une façon alternative — "un autre itinéraire" comme dit Claude Lévi-Strauss — de l'envisager qui est essentiellement différente. Naturaliste et non formaliste, elle consiste à traiter les structures comme des formes dynamiques en développement ("growth and form"), comme des totalités

78 Petitot [1999b].

79 Lévi-Strauss, Eribon [1988]. Les références à ce texte seront faites dans le texte.

morphodynamiquement (auto)-organisées et (auto)-régulées. Cette "autre" tradition est beaucoup plus ancienne et profonde que la perspective formaliste et il est passionnant de voir la façon dont Claude Lévi-Strauss s'y rattache.⁸⁰

Certes, le structuralisme de lévi-straussien est mentaliste et cognitiviste. Formellement, il se fonde sur des combinatoires de traits discrets et non pas sur des primitives continuistes.⁸¹ Mais cela ne l'empêche pas d'être profondément enraciné dans un certain type de naturalisme auquel Claude Lévi-Strauss a toujours témoigné son intérêt :

"Les sciences de la nature traditionnelles — zoologie, botanique, géologie —, m'ont toujours fasciné, comme une terre promise où je n'aurai pas la faveur de pénétrer. (...) Depuis le moment où j'ai commencé à écrire *Le Totémisme* et *La Pensée Sauvage* jusqu'à la fin de *s Mythologiques*, j'ai vécu entouré de livres de botanique, de zoologie... Cette curiosité remonte d'ailleurs à mon enfance." (p. 156)

Référence naturaliste qui se double tout naturellement d'une critique du paradigme formaliste. Après s'en être démarqué :

"on a mal compris la nature et l'importance de mes emprunts à la linguistique" (p. 158),

il enchaîne sur une estimation du rôle théorique du concept de transformation :

"La notion de transformation est inhérente à l'analyse structurale. Je dirais même que toutes les erreurs, tous les abus commis sur ou avec la notion de structure proviennent du fait que leurs auteurs n'ont pas compris qu'il est impossible de la concevoir séparée de la notion de transformation. La structure ne se réduit pas au système : ensemble composé d'éléments et des relations qui les unissent. Pour qu'on puisse parler de structure, il faut qu'entre les éléments et les relations de plusieurs ensembles apparaissent des rapports invariants, tels qu'on puisse passer d'un ensemble à l'autre au moyen d'une transformation." (p. 159)

C'est essentiellement sur ce point que Lévi-Strauss s'accorde avec la tradition morphologique allant de Goethe à D'Arcy Thompson. Comme il l'explique dans sa Leçon inaugurale au Collège de France en 1960 :

80 Lucien Scubla m'a fait remarquer, et je l'en remercie vivement, que la référence à D'Arcy Thompson est ancienne et récurrente chez C. Lévi-Strauss. On la trouve dans *Anthropologie structurale* (p. 358), dans *Du miel aux cendres* (note p. 74) ainsi que dans le Finale de *L'Homme nu* (pp. 604-606). Le structuralisme biologique (Goethe et Cuvier) est également évoqué dans la *Leçon inaugurale* reprise dans *Anthropologie structurale II*.

81 Mon propos n'est pas ici de discuter du problème théorique des liens entre le discret et le continu dans les systèmes symboliques. Je renvoie le lecteur intéressé à *Physique du Sens* (Petitot [1992a]) ainsi qu'à ma modélisation morphodynamique de la formule canonique de Claude Lévi-Strauss (Petitot [1988b], [2001]).

"Aucune science ne peut, aujourd'hui, considérer les structures relevant de son domaine comme se réduisant à un arrangement quelconque de parties quelconques. N'est structuré que l'arrangement répondant à deux conditions : c'est un système régi par une cohésion interne ; et cette cohésion, inaccessible à l'observation d'un système isolé, se révèle dans l'étude des transformations grâce auxquelles on retrouve des propriétés similaires dans des systèmes en apparence différents. Comme l'écrivait Goethe : 'Toutes les formes sont semblables, et nulle n'est pareille aux autres, si bien que leur cœur guide vers une loi cachée'."

Il s'agissait donc bien pour lui de reprendre la thèse centrale de Goethe "Gestaltungslehre ist Verwandlungslehre" : la théorie des formes est la théorie des transformations.

La co-appartenance du concept de structure et du concept de forme naturelle traverse le discours de Claude Lévi-Strauss, de l'épistémologie à l'esthétique. La "science du concret" qu'il vise remet en cause

"l'opposition, devenue classique dans la philosophie occidentale, entre l'ordre du sensible et celui de l'intelligible" (p. 155)

et accorde une attention toute particulière à la façon dont la science contemporaine

"après avoir longtemps proscrit les qualités secondes, tourné le dos au sensible, (...) s'applique maintenant à les réintégrer." (p. 156)

Qui plus est, les formes naturelles y représentent également l'un des plus haut lieu de l'esthétique:

"À mon sens, l'homme doit se persuader qu'il occupe une place infime dans la création, que la richesse de celle-ci le déborde, et qu'aucune de ses inventions esthétiques ne rivalisera jamais avec celles qu'offrent un minéral, un insecte ou une fleur." (p. 241)

Ajoutons à cela la critique ironique des dérives "ridicules" de la "vogue" structuraliste dans l'intelligentsia parisienne (que ne dirait-il pas de celles du "post"-structuralisme) et la courageuse remise en cause de collègues prestigieux. Même s'il ne l'a pas fait avec la même vigueur que lorsqu'il a pris parti pour Merleau-Ponty et Aron ("esprit droit") contre Sartre, Claude Lévi-Strauss a pris ses distances avec Foucault, Lacan et Barthes et dénoncé un amalgame :

"Cela m'agace toujours car cet amalgame est sans fondement. (...) Je me sens appartenir à une autre famille intellectuelle : celle qu'ont illustrée Benveniste, Dumézil."⁸² (p. 105)

82 On sait que dans cette famille intellectuelle Claude Lévi-Strauss inclut aussi Saussure, Troubetzkoi et Jakobson.

II. GOETHE, LÉVI-STRAUSS ET PROPP

Dans sa *Préface aux Écrits sur l'art* de Goethe, Tzvetan Todorov⁸³ insiste sur cette filiation conduisant de Goethe à Lévi-Strauss. Il rappelle que dans *Anthropologie structurale* (Paris, Plon, 1958, p. 354) Claude Lévi-Strauss se trouve d'accord avec ceux qui

"essai[ent] de rattacher directement le structuralisme à l'une des sources lointaines de la pensée gestaltiste, la philosophie naturelle de Goethe".

Pour Claude Lévi-Strauss, le couple *prototype-transformation* (i.e. le schématisme) est la clef du structuralisme.

Mais Todorov insiste sur le fait, moins connu, que le fameux débat entre Claude Lévi-Strauss et Vladimir Propp sur la complémentarité des axes paradigmatiques et syntagmatiques dans la narrativité s'est déroulé sur le fond d'une double fidélité à Goethe. Selon Propp en effet, Lévi-Strauss aurait mal interprété son œuvre parce que la traduction anglaise aurait éliminé toutes les épigraphes qui, tous, provenaient de la *Morphologie* de Goethe, *Morphologie* à laquelle Propp a même emprunté son titre de 1928 *La Morphologie du conte*. Dans sa réponse à Lévi-Strauss de 1966, Propp insiste sur le naturalisme de Goethe :

"Derrière ce terme [morphologie] nous découvrons chez Goethe une nouvelle percée dans l'étude des lois qui imprègnent la nature. (...) Nous pouvons cordialement recommander ces œuvres aux structuralistes. (...) Il n'existe pas deux Goethe, le poète et le savant ; le Goethe du *Faust* qui aspire au savoir et le Goethe naturaliste, qui l'a atteint, sont une seule et même personne." (Version russe, *Folklor i dejstivel' nost'*, Nauka, Moscou, 1976, pp. 135-136).

En fin connaisseur des traditions russes, Todorov rappelle qu'il existait dans les années 20 en Russie une école morphologique goethéenne très vivace apparentée au formalisme. La transposition culturaliste de la *Naturphilosophie* de Goethe y allait de soi, contre la division diltheyienne des *Naturwissenschaften* et des *Geisteswissenschaften*.

III. MORPHOLOGIE ALLEMANDE, FORMALISME RUSSE ET STRUCTURALISME

La filiation profonde conduisant de la morphologie goethéenne au structuralisme jakobsonien et lévi-straussien à travers le formalisme russe a été étudiée en grand détail par des théoriciens comme Lubomir Doležel (1990), Jean-Marie Schaeffer (1983), Patrick Sériot (1999) et Serguei Tchougounnikov qui, dans une suite de travaux remarquables, en particulier dans sa thèse (2003) et un ouvrage joliment intitulé *Du "proto-phénomène" au phonème* (2002), a montré comment l'école morphologique

83 Je remercie Fernando Gil d'avoir attiré mon attention sur ce texte.

allemande kantienne-goethéenne de la finalité interne, de la *Bildung* et de la *bildende Kraft* — autrement dit, tout ce qui concerne les structures auto-organisées et auto-régulées, les interactions réciproques des parties et leur caractère fonctionnel, les différenciations et les fusions de déterminations, les dialectiques déploiement/reploiement de centres organisateurs, l'*Urtypus*, et aussi la finalité externe et l'évolution — comment tous ces concepts morphologiques donc, avaient été repris, bien au-delà de Propp, par le formalisme russe des années 1914-1930 qui est à l'origine des conceptions du Cercle de Prague et des analyses jakobsoniennes où la forme devient à proprement parler une *structure* dès lors que les parties du tout assument une *fonction*. Le formalisme russe se révèle être ainsi effectivement le principal chaînon entre Goethe et Jakobson.

Dans sa thèse, Sergueï Tchougounnikov analyse, outre la Morphologie de Goethe, la Naturphilosophie de Schelling et Herder, l'Athenäum des frères August et Friedrich von Schlegel,⁸⁴ Novalis, Humboldt (courants qui aboutiront aux néokantiens et aux formalistes comme Heinrich Wölfflin, Adolph Hildebrandt, Aloïs Riegl et Georg Simmel). Cette tradition aura une influence considérable d'abord sur l'école rhétorique allemande des années 1910-1920 de R. Riemann, Bernard Seuffert, Otmar Schissel von Fleschenberg ainsi que sur l'école de poétique de Wilhelm Dibelius, Oscar Walzel, Wilhelm Worringer⁸⁵, puis sur les formalistes russes Petrovskij (1921 : analyses du *Voyage* de Maupassant et de Pouchkine), Vasily Gippius (1919 : *Urmorphologie*, rôles et fonctions dans les romans de Tourgueniev), Alexandre Nikiforov (rôles et fonctions dans les contes folkloriques), Alexandre Reformatskij (élève de Petrovskij, auteur en 1922 d'un modèle narratif de morphologie générative couplant des catégories structurelles et des catégories fonctionnelles), et bien sûr Vladimir Propp.

Mais alors que dans l'idéalisme spéculatif romantique la "forme interne" est un principe vital à la fois organique et spirituel (vitalisme qui ira jusqu'aux travaux de Hans Driesch sur l'embryogenèse dans sa célèbre *Philosophie de l'organisme* de 1909), dans le formalisme russe, qui se révèle être de nature plus fonctionnaliste et évolutionniste, elle devient au contraire un principe transcendantal (par exemple au sens néo-kantien de Heinrich Rickert). De transcendantale, elle deviendra ensuite métalinguistique et formelle.

84 Pour un résumé des conceptions de l'Athenäum à partir des travaux de Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe sur "l'Absolu littéraire", cf. Petitot [1985a].

85 Wilhem Worringer (1881-1965) était un historien d'art dont la thèse de 1907 *Abstraktion und Einfühlung* eut une grande influence. Pour lui comme pour Riegl, les formes esthétiques exprimaient les racines anthropologiques (psychologiques et sociales) des sujets et l'abstraction faisait partie du "vouloir esthétique" de l'humanité.

Plus tard, chez André Jolles (1874-1946, néerlandais nationalisé allemand en 1918, spécialiste d'histoire de l'art et de littérature) dont les *Einfache Formen* (Max Niemeyer, 1930 ; trad. *Formes Simples*, Seuil, 1972) eurent un grand retentissement,⁸⁶ la morphologie goethéenne s'unifiera directement avec le structuralisme. Dès sa Préface à ses *Einfache Formen*, A. Jolles part explicitement du concept de *Gestalt* chez Goethe comme manifestation phénoménale "typique et morphologiquement déterminée" résultant d'une "puissance agissante" pour

"servir de base à une recherche morphologique en matière de critique littéraire".⁸⁷

Il se fixe comme "tâche" de comprendre "pour chaque poésie" comment

"les forces constitutives et limitatives de sa forme ont abouti à une composition que l'on peut connaître et distinguer. [...] Détermination et interprétation des Formes, voilà la tâche de cette méthode".⁸⁸

Nous voyons ainsi comment le concept de morphologie, initialement inspiré de l'organisation biologique, est devenu un concept opératoire pour l'ensemble des disciplines sémio-linguistiques.

86 On pourrait aussi évoquer Günther Müller et sa *Morphologische Poetik* (M. Niemeyer, 1958).

87 Jolles [1972], p. 15. Je remercie Jean-Jacques Vincensini pour sa présentation des travaux d'André Jolles à notre séminaire de Sémiotique de l'EHESS (janvier 2003).

88 Ibid.

CHAPITRE I**ANNEXE 2****LA NON GÉNÉRICITÉ CHEZ PIERO DELLA FRANCESCA**

Cette courte annexe reprend quelques remarques que j'avais proposées en 1983 lors d'un Colloque sur Piero della Francesca organisé par Omar Calabrese à Anghiari.⁸⁹ Umberto Eco venait de recevoir un prix de cette ville pour *Il nome della rosa* et avait eu l'idée de le transformer en rencontre scientifique. Mon intervention porta, en discussion avec Louis Marin, Hubert Damisch et Daniel Arasse, sur le rôle de la non généricité dans les étonnantes reconstructions en 3D proposées par Thomas Martone (l'un des meilleurs spécialistes mondiaux de Piero, professeur à l'Université de Toronto). Celles-ci montrent en effet à quel point Piero était un virtuose du rôle compositionnel des points de vue non génériques. On trouvera également trace de ces discussions dans l'admirable ouvrage de Daniel Arasse sur *L'Annonciation italienne*.⁹⁰

I. LA DOUBLE NÉGATION DE LA PERSPECTIVE

Il existe de nombreux tableaux de Piero della Francesca où des perspectives tridimensionnelles profondes se trouvent écrasées sur une structure bidimensionnelle. Un exemple typique en est celui de l'épisode de la *Prova della vera Croce* dans le cycle d'Arezzo sur la *Storia della vera Croce*. Une rue d'une cinquantaine de mètres est vue en enfilade de façon à ce que l'arête droite du mur de la tour de l'arrière plan vienne à coïncider avec celle de la façade de l'église au premier plan (cf. figure 1)

89 Petitot [1986d].

90 Arasse [1999], pp. 41-54.



Figure 1. *L'écrasement de la perspective dans la Prova della vera Croce d'Arezzo.*

Thomas Martone a haussé cette dégénérescence dimensionnelle 3D \rightarrow 2D au rang d'une authentique technique compositionnelle et a finement noté qu'elle possède le statut d'une *double négation* : la perspective est une négation tridimensionnelle de la structure planaire pré-renaissante mais, en choisissant des points de vue hautement non génériques annulant certains indices de profondeur, Piero nie cette négation au profit d'un nouveau type, infiniment plus riche que l'ancienne, de structure planaire.

II. *L'ANNONCIATION* DU POLYPTYQUE DE PÉROUSE

Un exemple spectaculaire d'une telle technique est donné par *L'Annonciation* du polyptyque de Pérouse (cf. figure 2).



Figure 2. Piero della Francesca : *L'Annonciation*,
Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria.

La double colonnade est l'exemple même d'une perspective compressée et dégénérée. Piero indique clairement ce que serait un point de vue totalement non générique où la colonnade entière serait occultée par la première colonne. Mais pour respecter la symétrie, il utilise un point de vue non générique *symétrique* de perspective rasante.

On sait que dans les représentations de l'Annonciation le motif de la colonne est classique et symbolise téléologiquement le Christ et son Église à venir dans le temps prophétique. Que ce motif soit démultiplié en une double colonnade de doubles colonnes est déjà une puissante thèse théologique dont Piero laisse l'interprétation à l'intelligence du spectateur. Que la perspective en vienne non seulement à schématiser le temps prophétique mais, par compression dimensionnelle, projette rétroactivement le futur sur le présent en est une autre. Et que le point de fuite soit fermé par le mur de marbre du fond du cloître, ce qui convertit l'horizon infini en un plan frontal, en est une

troisième. Les deux derniers points sont d'ailleurs liés entre eux car, comme l'a remarqué Daniel Arasse, les veines de marbre sont peintes

"comme si elles étaient vues de près et non à la distance supposée de la profondeur du cloître".⁹¹

Mais, malgré la non généricité du point de vue, Piero a laissé tous les indices permettant à l'œil intellectuel du spectateur de reconstruire intégralement, au-delà de son œil sensible, la structure tridimensionnelle exacte de la scène pour accéder ce faisant à l'intelligibilité de sa composition. C'est ce qu'a fait Thomas Martone de façon, il faut le dire, assez géniale (cf. figure 3).⁹²

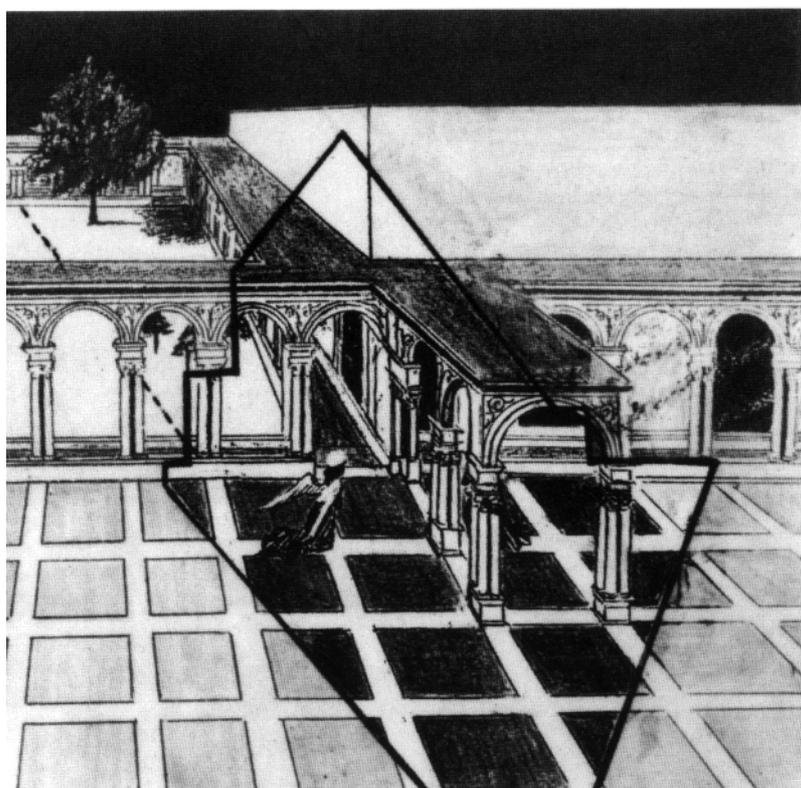


Figure 3. *La reconstruction 3D de Thomas Martone.*

Cela lui a permis de faire une bien remarquable découverte. L'ange Gabriel et la Vierge sont placés l'un en face de l'autre sur l'une des traverses du damier du pavage et l'une des colonnes de la loggia abritant la Vierge — celle symbolisant vraiment le Christ par

91 Arasse [1999], p. 45.

92 Martone [1986].

l'unicité de sa position — *se trouve exactement située entre eux*. En reconstruisant avec l'œil de l'intellect le point de vue de l'Ange, le spectateur s'aperçoit par conséquent qu'il est également totalement *non générique* et que, dans cette perspective singulière, *la colonne occulte chacun des protagonistes pour l'autre* (cf. figure 4). On peut alors faire l'hypothèse que Marie ne voit pas Gabriel car il est occulté par la matière de la colonne, cette non-vue étant confirmée par la modestie de l'attitude aux yeux baissés. En revanche, Gabriel, dont les yeux perçants regardent droit en direction de Marie, la voit, conformément aux croyances de l'époque,⁹³ *à travers* la colonne dont la matière est transparente à son pur esprit. Comme l'a noté Louis Marin :

"celle-ci est visible à l'Ange qui la regarde".⁹⁴

93 Cf. Martone [1986], p. 182.

94 Marin [1989], p. 155.

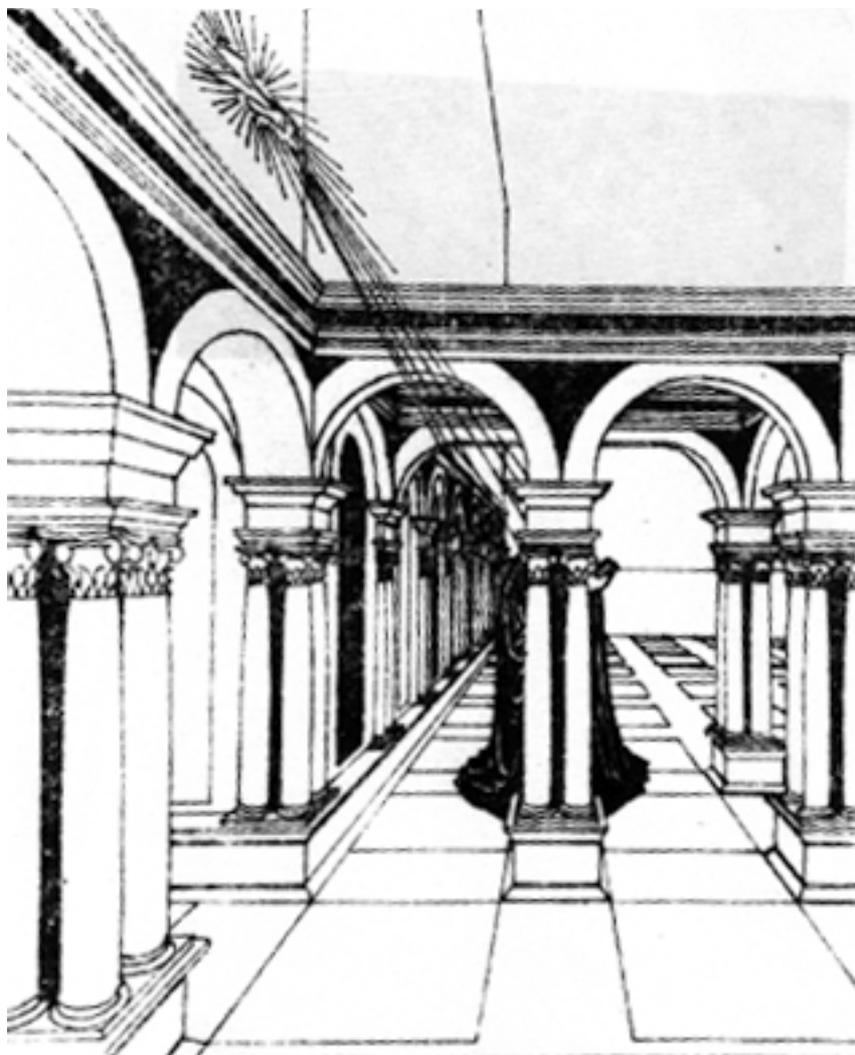


Figure 4. *Le point de vue de l'Ange dans le polyptyque de Pérouse. Reconstitution de Thomas Martone.*

On voit ainsi comment Piero théologise la géométrie et met en scène *deux* points de vue non génériques géométriquement orthogonaux et théologiquement complémentaires (cf. figure 5) :

- (i) le point de vue du spectateur pour lequel la colonnade représente l'historicité ecclésiale issue de l'annonce,
- (ii) le point de vue de l'Ange où, à travers le jeu d'occultation de la colonne christique, se trouve représenté le mystère de l'incarnation.

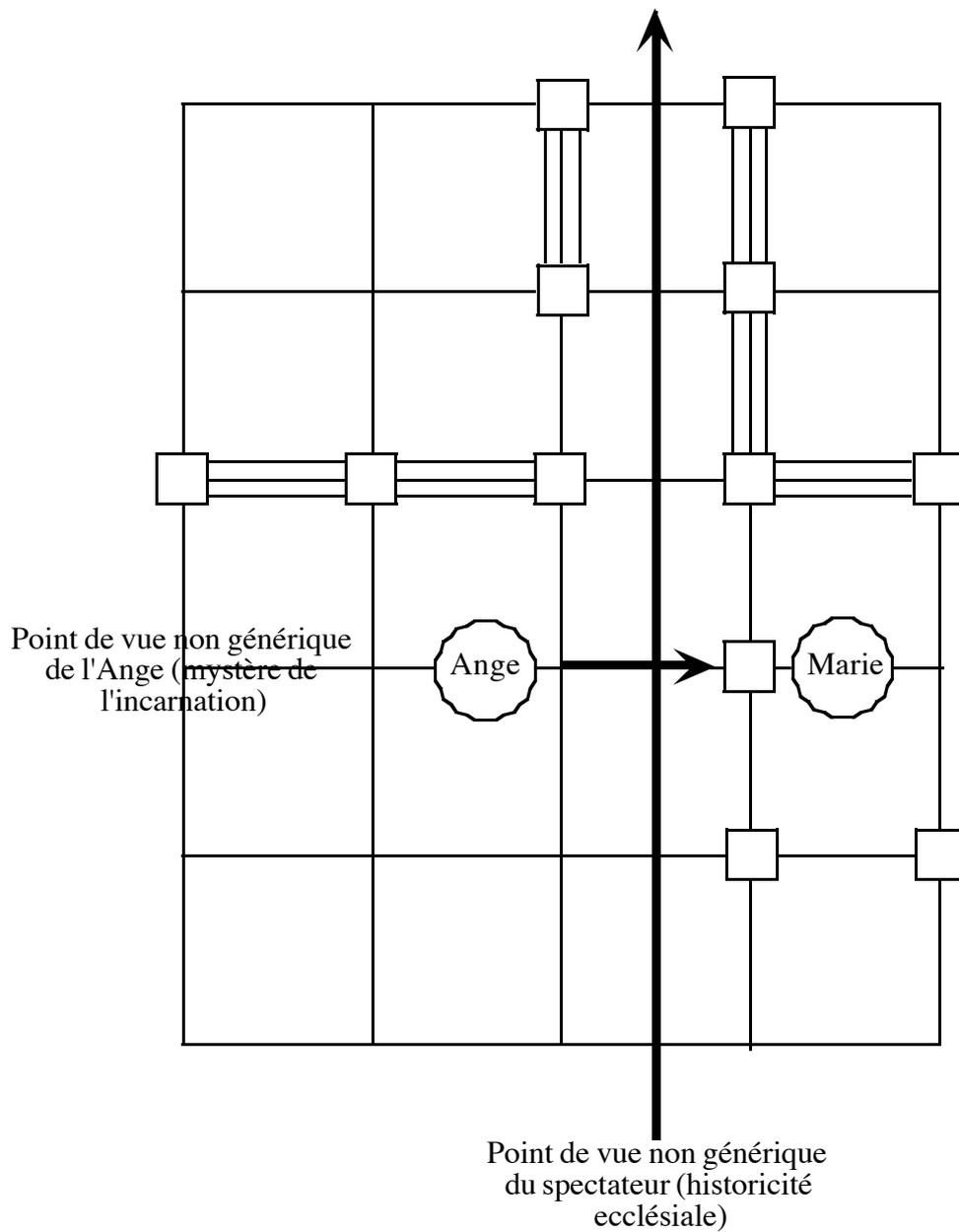


Figure 5. *Les deux points de vue non génériques géométriquement orthogonaux et théologiquement complémentaires du polyptyque de Pérouse.*

III. L'ANNONCIATION DU CYCLE D'AREZZO

Un autre magnifique exemple d'utilisation d'un point de vue non générique chez Piero a été étudié par Louis Marin à propos de l'Annonciation du cycle d'Arezzo (cf. figure 6).

Le tableau est rigoureusement divisé en quatre parties dédiée chacune à l'un des protagonistes : Dieu et le Saint Esprit, l'Ange annonciateur, la Vierge, la fenêtre et son volet entr'ouvert (l'Église à venir dans le temps prophétique de l'annonce). Le monde d'en haut (des Destinateurs divins) et le monde d'en bas sont bien séparés et la colonne-Christ relie bien l'Ange et la Vierge (qui est d'ailleurs surdimensionnée de façon à pouvoir être exactement circonscrite par sa loggia). Chaque figure possède un fond spécifique, l'Ange étant à cheval sur le mur de porphyre noir et la porte close à doubles battants située dans l'ombre projetée de la loggia abritant la Vierge. On notera en particulier que le mur du fond de cette loggia représente dans une perspective axonométrique le relèvement *frontal* d'un pavage en damier 3D constitué de cubes présentant le phénomène caractéristique de *bistabilité* de Necker, ce qui, on l'avouera, est assez étonnant comme jeu intellectuel.



Figure 6. *Piero della Francesca, Annonciation (1455), San Francesco, Arezzo.*

La structure organisatrice de la quadripartition du tableau est celle *d'une croix* constituée de motifs architecturaux : architraves gauche et droite, colonne, angle gauche du mur supérieur. Elle devient très visible lorsque l'on regarde l'œuvre à faible résolution.

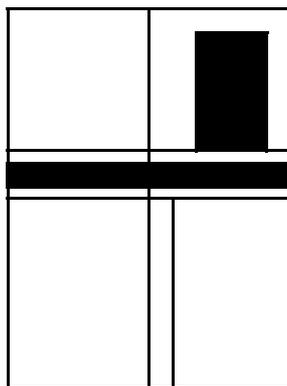


Dans le cycle d'Arezzo entièrement dédié à l'exaltation de l'histoire de la Croix telle qu'elle est racontée par Jacopo da Varazze dans sa *Legenda Aurea*, l'Annonciation est la *seule* fresque d'où le motif iconique de la croix semble être complètement *absent*. Mais Louis Marin a remarqué très profondément que, si la croix y est absente comme motif figuratif c'est parce qu'elle y agit comme *opérateur syntaxique dans le décor* :

"Toutefois le schème-opérateur "croix" organise et articule la totalité de la scène".⁹⁵

Car, Piero utilise, comme pour la colonnade de l'Annonciation de Pérouse, un point de vue *quasi* non générique *assez proche d'un point de vue générique pour inciter le spectateur à reconstruire ce dernier*. Dans ce point de vue non générique, les deux architraves gauche / droite seraient exactement alignées et les deux colonnes centrales seraient superposées, ce qui, par compression dimensionnelle ferait émerger une véritable croix planaire.

95 Marin [1986], p. 73.



Ainsi que l'explique L. Marin :

"Il suffirait que l'ensemble de la scène fut présenté de façon rigoureusement frontale pour que le schème qui l'organise (et l'opérateur qui en produit l'espace) apparaisse visiblement à la surface du panneau, la colonne centrale, dissimulant à l'œil sa jumelle engagée dans le mur du fond, en constituerait la longueur, (...) et la bande de marbre sombre qui orne *l'architrave externe de la "loggia" virginale* serait située dans l'exact prolongement de la même bande sombre qui décore la *partie supérieure du mur du fond*".⁹⁶

C'est pourquoi j'ai considéré au cours du colloque d'Anghiari que le point de vue *quasi* non générique choisi par Piero était celui d'une toute petite perturbation stabilisant un peu le point de vue non générique instable. Il y aurait d'autres façons de le stabiliser, par exemple en adoptant un point de vue légèrement surélevé et non plus légèrement surbaissé. Ces différentes stabilisations constitueraient autant de *variantes* reliées entre elles par la singularité non générique qui en est, pour reprendre le terme de René Thom, *le centre organisateur*.

Là encore, Piero exprime à travers une intelligence géométrique pure de profondes pensées théologiques. Ainsi que le note Daniel Arasse :

"Piero utilise (...) la "science de la perspective" (comme il l'appelle lui-même) pour visualiser (...) la présence de l'invisible agissant dans le visible, de l'incommensurable entrant dans la mesure".⁹⁷

96 Marin [1986], p. 74.

97 Arasse [1999], p. 52.

CHAPITRE I**ANNEXE 3****INTERPRÉTATION COGNITIVE DE LA NON GÉNÉRICITÉ ET DES SIGNIFICATIONS
INTRINSÈQUES EN TERMES DE PROBABILITÉS**

Dans notre analyse du *Laocoon* dans ce chapitre nous avons introduit le concept clé d'une "signification intrinsèque" fondée sur des critères purement morphologiques. Nous l'avons appliqué à des phénomènes esthétiques d'un niveau cognitif particulièrement élevé. À ce niveau, la modélisation est certes difficile, mais, grâce au structuralisme morphodynamique, on peut commencer à l'envisager.

En effet, on peut considérer une forme globale comme un réseau de parties et de traits morphologiques coactivés et l'analyser au moyen d'un réseau connexionniste de neurones formels. Nous avons vu que le problème théorique majeur est alors de comprendre comment le principe de clôture et les situations non-génériques sélectionnent des oppositions distinctives. Pour cela on peut adapter des modèles de bifurcation perceptive déjà bien connus en ce qui concerne les phénomènes fondamentaux de perception catégorielle.⁹⁸ On pondère les relations entre traits locaux et l'on sélectionne les n -uples de traits (en général $n = 2$) manifestant un contraste ou une symétrie maximaux. On peut programmer ce processus et extraire ainsi automatiquement les relations pertinentes. En effet, les positions relatives des parties d'un corps articulé sont spontanément processées par la perception. Il est donc facile d'extraire celles qui entrent dans des relations non génériques (alignement, orthogonalité, etc.)

Une fois que l'on a déduit les relations pertinentes en faisant usage du principe de clôture, on peut considérer les corrélations (oppositions, etc.) comme une forme de l'expression et les homologuer avec des relations non perceptives et diverses formes du contenu. Ces correspondances entre différentes isotopies sémantiques expliquent la montée sémiotique du parcours génératif goethéen que nous avons analysée en fin de chapitre.

Le phénomène morphologique et sémiotique — gestaltiste — d'émergence de significations intrinsèques se manifeste en fait dès les premiers niveaux de la perception et une modélisation rigoureuse en devient alors possible. Mais le problème demeure difficile car parler de signification intrinsèque à base morphologique signifie que la

98 Cf. par exemple Petitot [1998c].

signification *n'est pas déjà donnée*. Cela implique *qu'il ne s'agit pas d'interpréter conceptuellement* une forme donnée mais de dégager de façon *non conceptuelle* ce qui s'y trouve de significatif.

En sciences cognitives, le problème technique est de dépasser les méthodes classiques dites descendantes ou "top down" de "template matching". Pour en donner ici une petite idée, nous allons évoquer un exemple simple relevant des techniques de traitement d'image. Jean-Michel Morel et ses collègues de l'Ecole Normale Supérieure de Cachan ont développé une méthode probabiliste en traitement d'images fondée sur un principe gestaltiste remontant en fait à Helmholtz.⁹⁹ L'idée de base est qu'une *grande déviation* par rapport à une situation statistiquement générique engendre une saillance perceptive et une signification *indépendamment de toute connaissance a priori sur la structure de l'image*. Moins une situation est probable et plus elle est intrinsèquement significative. On peut ainsi détecter entre autres les alignements et privilégier ceux qui sont *maximalement* détectables, c'est-à-dire dont les sur- ou sous-configurations sont moins détectables.

L'intérêt de l'approche de Morel est qu'elle arrive à définir des "maximal meaningful events" sans utiliser d'a priori comme on le fait d'habitude dans les approches bayésiennes classiques. Dans un modèle bayésien classique on se donne une image I , on introduit une classe de modèles satisfaisant des conditions a priori et l'on cherche à abduire le meilleur modèle M de I satisfaisant ces contraintes. D'après la règle de Bayes la probabilité conditionnelle $P(M|I)$ de l'abduction fournissant M à partir de la donnée I s'exprime par la formule :

$$P(M|I) = \frac{P(I|M) \times P(M)}{P(I)}$$

La probabilité conditionnelle $P(I|M)$ de I étant donné M correspond au *problème direct* de l'engendrement de l'image I à partir du modèle M et est facile à calculer. La probabilité conditionnelle $P(M|I)$ du modèle M étant donnée l'image I correspond quant à elle au *problème inverse* et est en général très difficile à calculer. Or M correspond à la *maximisation*.

Si, par exemple, M est donné par une distribution de Gibbs :

$$P(M) = \frac{1}{Z} \exp(V(M))$$

99 Desolneux, et al. [1999].

où Z est, comme en physique statistique, une fonction de partition et $V(M)$ une "énergie" et si $P(M|I)$ est donnée par une loi gaussienne $C \exp(-D(M, I))$ où D est une "distance" entre M et I , alors M est donné par la minimisation de la fonctionnelle $D + V$.

Les modèles bayésiens correspondent aux techniques top down classiques de template matching. Ils ne sont pas adaptés à notre cas où l'on cherche à définir des *significations non conceptuelles*. Lorsque l'on ne connaît pas d'a priori et que l'on ne cherche pas à trouver un *modèle* interprétant I mais seulement à extraire les caractéristiques morphologiques intrinsèquement significatives de I , on peut utiliser une *version probabiliste de l'opposition entre générique et non générique* introduite dans ce chapitre.

Jean-Michel Morel a traité l'exemple de l'alignement qui est un exemple typique de regroupement au sens de la Gestalt. Son hypothèse de base est la suivante :

"The main idea is that a meaningful event is an event that, according to probabilistic estimates, should not happen in the image and therefore is significant".

"Significatif" veut donc bien dire ici "non générique". Considérons par exemple dans un cadre de 100×100 pixels un carré noir de 10×10 pixels sur fond blanc. Si la couleur des pixels est tirée au hasard, la probabilité d'une telle configuration est $100 \times 90 \times (1/2)^{100} \times (1/2)^{900}$, probabilité de l'ordre de 10^{-300} qui est pratiquement nulle dans tous les sens que l'on peut donner au mot "pratiquement".

Pour la propriété d'alignement, on se donne une grille G de $N \times N$ sites et en chaque site $x = (i, j)$ on considère un petit segment centré sur le point avec une direction d_x . Cette direction d_x est une variable aléatoire avec une probabilité uniforme $p = 1/n$ (i.e. il y a n directions équiprobables). Soit $S = (x_1, \dots, x_r)$ un segment de r points, D la direction de S et d_i les directions des points x_i de S . On calcule le nombre maximal $k(r)$ de points alignés qui doivent être observés pour que l'événement d'alignement soit significatif, i.e. *perceptivement saillant* (ce que l'on appelle un phénomène de "pop out" perceptif).

Plus précisément, soit X_i la variable aléatoire booléenne de valeur 1 si d_i est alignée avec D et de valeur 0 sinon. On a $P(X_i = 1) = p$ et $P(X_i = 0) = 1 - p$. La variable aléatoire représentant le nombre des points x_i de S d'orientation D est donc la somme S_r des X_i . Les X_i étant des variables aléatoires indépendantes, on calcule $P(S_r = k)$ au

100 Il y a 90×90 façons de positionner le carré. $1/2$ est la probabilité noir/blanc de chaque pixel, $(1/2)^{100}$ est la probabilité pour que les 100 pixels du petit carré soient noirs et $(1/2)^{900}$ est la probabilité pour que les 900 pixels restant du grand carré soient blancs.

moyen de la loi binomiale. On définit alors la ε -significativité par un seuil $k(r)$ de significativité :

$$k(r) = \min \left\{ k \text{ entier } \mid P(S_r \geq k) \leq \frac{\varepsilon}{N^4} \right\}$$

où N^4 est le nombre de segments orientés (de longueur r quelconque) dans la grille $N \times N$. On obtient par le calcul des estimations précises du seuil $k(r)$. Par exemple pour $N = 512$ et $p = 1/16$ la longueur minimale d'un segment 1-significatif est de 9. Pour $N \rightarrow \infty$ et $r \rightarrow \infty$ "assez vite" on trouve l'estimation :

$$k(r) \simeq pr + \sqrt{2p(1-p) \cdot r \cdot \ln \left(\frac{N^4}{\varepsilon} \right)}$$

On définit ensuite les segments S maximalelement significatifs qui sont ceux produisant des effets de pop out perceptif.

De telles analyses montrent qu'une approche mathématique rigoureuse des propriétés gestaltistes de la structure morphologique des images est possible. Rien ne s'oppose donc en principe à ce que l'on puisse automatiser la détection des événements intrinsèquement significatifs sur lesquels des significations d'ordre supérieur (conceptuelles et interprétatives) peuvent venir s'accrocher.

CHAPITRE II

MORPHOLOGIE ET ESTHÉTIQUE TRANSCENDANTALE

INTRODUCTION

Nous avons vu au chapitre I à quel point Goethe, et à travers lui tout le structuralisme morphodynamique, étaient tributaires des Critiques kantienne. Cela est normal si l'on songe qu'une "bonne" théorie de l'objectivité doit également permettre de comprendre l'origine de la signification esthétique intrinsèque de certaines formes naturelles.

Ce second chapitre résume certains éléments des études sur la théorie kantienne des formes que j'ai menées à bien au cours des années 70-80, essentiellement à partir de la *Critique de la Faculté de Juger* (CFJ). Il s'agit d'un chapitre théorique qui constitue l'un des noyaux philosophiques du volume. Des éléments s'en trouvent déjà dans *Physique du Sens* et une version plus approfondie en a été présentée en 1990 au Colloque sur la CFJ que j'ai organisé au centre de Cerisy-la-Salle avec Fernando Gil et Heinz Wismann. Je les reprends ici de façon à ce que le texte soit aussi autosuffisant que possible.

Mon hypothèse de travail était dès cette époque que la théorie de la forme constituait le fil directeur et le principe unifiant de toute la CFJ. Cela signifiait deux choses :

- (i) Il existe selon Kant, nous verrons pourquoi, une *obstruction transcendantale* à l'accession de la théorie morphologique au rang d'une science proprement dite (physico-mathématique, i.e. mécanique, chimique et biologique) de la forme.
- (ii) La thématization de cette obstruction a conduit Kant à subordonner sa théorie de la forme à une réflexion architectonique générale et à une Critique de la finalité. Le gain théorique en a été formidable, à la hauteur de la difficulté du problème. Mais il est malgré tout toujours resté assez instable et a été en grande partie remis en cause dans l'*Opus Postumum* (OP) où Kant se demande si une bonne Critique du *jugement physique* ne devrait pas permettre une légalisation objective des formes. L'actualité scientifique lui a pleinement donné raison puisqu'il existe désormais une mathématique, une physique, une chimie et une biologie des formes naturelles. Il s'agit même là de l'un des succès majeurs des sciences dures de ces 30 dernières années.
- (iii) Mais une telle actualité n'invalide pas pour autant la théorie kantienne de la forme telle qu'elle est développée dans la CFJ. Elle confirme au contraire (par un effet d'histoire récurrente) le diagnostic kantien de l'obstruction transcendantale. Le fait même que cette obstruction ait dû attendre pratiquement deux siècles avant d'être

surmontée, et cela grâce à des outils mathématiques et des données expérimentales entièrement nouveaux, montre à quel point Kant était dans le vrai pour son époque.

I. LE PROBLÈME DE LA FORME DANS LA CFJ TÉLÉOLOGIQUE

La question kantienne d'une théorie de la forme peut être formulée de la façon suivante : comment peut-on penser et comment doit-on traiter de la nature objective des *formes naturelles* si l'objectivité physique est dominée par une *mécanique* des forces ? Le problème est que le mécanisme newtonien ne permet pas, semble-t-il, d'élaborer une physique mathématique morphologique. Plutôt que de défendre un réductionnisme physicaliste radical qui éliminerait dogmatiquement le problème, plutôt que d'admettre une "hyperphysique" qui (comme le fera plus tard le vitalisme spéculatif) le résoudrait tout aussi dogmatiquement en faisant appel à une mystérieuse causalité de l'en soi de ces formes, Kant va en faire en quelque sorte le "symptôme" des limites de notre faculté de juger (FJ). La FJ subsume le particulier sous le général (l'universel d'une règle, d'un principe, d'une loi). Elle est dite *déterminante* si elle utilise pour ce faire un universel déjà *donné*. C'est le cas de la raison théorique dans les sciences hypothético-déductives. Elle est dite en revanche *réfléchissante* lorsqu'elle doit *trouver* l'universel. Dans le lexique peircien il s'agit alors de jugements *abductifs*. Le principe a priori du jugement réfléchissant est la *finalité* permettant de subsumer un divers particulier indéterminable de règles, de principes et de lois sous une unité *compréhensive* (mais non pas explicative, car sinon le jugement serait déterminant).

La CFJ *téléologique* — la partie de la CFJ consacrée aux formes naturelles, en particulier biologiques — se situe à deux niveaux différents, celui de la finalité en général et celui de la question de la forme proprement dite.

Le niveau de la finalité en général est d'abord celui de la finalité externe, de l'adaptation et de l'évolution des espèces dans leurs écosystèmes respectifs. Sur ce point, on peut considérer que Kant est tout à fait en accord avec les résultats des sciences naturelles modernes et les a même anticipés de façon parfois étonnante, comme dans les pages célèbres du §80 où il envisage une théorie de l'évolution déjà assez darwinienne.

Le niveau de la finalité en général est aussi celui de la finalité dite "interne objective" des êtres organisés. La *production* de tels êtres par la "technique" de la nature (la "technique" gardant chez Kant le sens grec de *techné*) s'oppose au mécanisme et exige que le "plan" — on dirait maintenant le "programme" — de leur organisation soit encodé dans les mécanismes matériels sous-jacents à leur morphogenèse. Ce problème est encore largement ouvert. Certes on pourrait croire que la théorie néodarwinienne (unifiant la génétique moléculaire et la théorie de l'évolution) l'a en grande partie résolu et que, ce faisant, elle a définitivement archaïsé sa théorie spéculative en démontrant que la technique de la nature n'est en définitive qu'un aspect sophistiqué du

mécanisme de la nature. Mais il n'en est rien car le concept de finalité interne objective a pour fonction de résoudre un problème précis, encore non résolu, à savoir celui du lien existant dans les formes entre leur *composition* et leur *contingence*.

De façon générale, *la finalité a pour fonction de légaliser la contingence*. Elle est un effet de la *finitude* de l'entendement déterminant. Dans son usage subjectif (et non pas objectif comme dans la science), la FJ admet que ce qui reste contingent parce que non démonstrativement dérivable des lois de la nature contient quand même une *unité légale* (une synthèse conforme à des lois). Mais cette unité légale demeurant inconnue, elle est pensée relativement à notre connaissance possible comme "finalité de la nature". Autrement dit, de même que notre attribution de motivations intentionnelles à autrui nous permet de comprendre nombre de comportements que le réductionnisme neuronal ne semble pas permettre d'expliquer, de même notre attribution d'une finalité à la nature nous permet de comprendre nombre de phénomènes que le réductionnisme physicaliste ne semble pas permettre d'expliquer. La finalité de la nature "élargit" le concept de Nature : la nature comme mécanisme physique s'y double d'une Nature "*comme art*" caractérisée par la capacité "technique" de produire des formes. Mais cette technique étant *inintentionnelle* (il n'y a pas de "grand architecte" de la Nature) elle est pourtant coextensive au mécanisme.

Reprenons sur cette base les moments essentiels de l'argumentation de la CFJ téléologique.

(a) Etant donnée la structure a priori de l'expérience, on ne saurait admettre une finalité objective dans la nature. Dans sa "technique de production", la nature est nécessairement "mécanique". Autrement dit, en termes plus modernes, le réductionnisme physicaliste est la seule thèse objectivement valable *en droit*.

(b) Ceci dit, c'est un fait d'observation qu'il existe dans la nature des "fins naturelles" c'est-à-dire des choses qui sont "cause et effet d'elles-mêmes" (p. 190), autrement dit des êtres organisés. Les caractères fondamentaux des fins naturelles sont, selon Kant, la reproduction, la morphogenèse, la régulation et le rapport adaptatif à l'environnement, à l'écosystème (finalité externe, cf. plus haut).

(c) Or, d'une façon extrêmement aiguë, Kant remarque que si l'on peut éventuellement penser que les progrès de la physico-chimie permettront d'expliquer un jour certains aspects de l'organisation de façon mécaniste, une telle explication réductionniste laissera toujours un résidu qui a trait à *la contingence de la forme* des êtres organisés. Le principe même de la finalité interne objective est indissolublement lié à cette limite :

"la finalité objective, comme principe de la possibilité des choses de la nature, (...) est ce que l'on invoque principalement, afin de prouver la contingence de la nature et de sa forme" (p. 181).¹⁰¹

Autrement dit, pour Kant, outre la reproduction, la morphogenèse et la régulation, *la contingence de la forme fait partie des "caractères propres" des choses comme fins naturelles.*

"Pour reconnaître qu'une chose n'est possible qu'en tant que fin, c'est-à-dire pour devoir rechercher la causalité de son origine non pas dans le mécanisme de la nature, mais dans une cause dont la faculté d'agir est déterminée par des concepts, il faut que sa forme ne soit pas possible d'après de simples lois naturelles, c'est-à-dire des lois qui peuvent être connues de nous par l'entendement seul appliqué aux objets des sens ; il faut même que la connaissance empirique de cette forme, dans la cause et dans l'effet, présuppose des concepts de la raison. [...] *La contingence* de la forme [de l'objet] par rapport à toutes les lois empiriques de la nature en relation à la raison, est un principe pour n'admettre une causalité pour cet objet que comme si elle n'était possible que par la raison ; or la raison est la faculté d'agir selon des fins (une volonté) et l'objet qui n'est représenté comme possible que par cette faculté ne serait aussi représenté comme possible qu'en tant que fin" (§64, p. 189).

On voit admirablement fonctionner l'argumentation : la forme est d'essence géométrique ; faute de pouvoir dériver *une géométrie morphologique* de l'Esthétique transcendantale et de la physique mécaniste, elle apparaît comme contingente ; il faut donc *juger* téléologiquement de l'organisation. C'est dire que *la finalité vient pallier un manque d'Esthétique transcendantale.* Elle vient vicarier un manque de schématisation et de construction des concepts morphologiques de composition et d'organisation. Comme nous l'avons vu au chapitre 1, c'est exactement ce point que Goethe va considérablement approfondir.

(d) La finalité interne objective est non seulement organisation mais *auto-organisation*. Dans une fin naturelle, il existe une détermination réciproque entre les parties et le tout. Et c'est bien ce principe *méréologique* qui constitue la principale difficulté. Car si l'organisation n'est pas l'effet causal d'un mécanisme sous-jacent mais le résultat d'une "technique", quel peut bien être son principe ? Kant introduit alors *l'Idée de système* — qui est une Idée de la Raison et non pas une Catégorie de l'Entendement — et explique que pour nous (i.e. non pas ontologiquement mais épistémologiquement) l'organisation ne peut être *pensée* que comme l'effet de cette Idée qui détermine la forme et la liaison des parties non comme cause efficiente (il n'y a pas réellement de finalité dans la nature) mais comme principe de connaissance

"de l'unité systématique de la forme et de la liaison de tout le divers"
(p. 192).

101 Les références à la traduction de la CFJ par Alexis Philonenko [1979] seront faites dans le corps du texte.

Il y a en fait *équivalence* chez Kant entre le problème méréologique et la finalité morphologique. Pour qu'une chose puisse être pensée comme fin naturelle, il faut

"*premièrement* que les parties (selon leur existence et leur forme) ne soient possibles que par leur relation au tout",

"*deuxièmement* que les parties de cette chose se lient dans l'unité d'un tout, en étant réciproquement les unes par rapport aux autres cause et effet de leur forme. C'est de cette manière seulement qu'il est possible qu'inversement (réciproquement) l'Idée du tout détermine à son tour la forme et la liaison de toutes les parties" (ibid.).

C'est par conséquent un naturalisme radical qui force Kant à introduire l'Idée dans la Nature (de même que c'était un empirisme radical qui l'avait forcé à introduire le transcendantal dans la connaissance). Car :

"c'est seulement la matière, dans la mesure où elle est organisée, qui introduit nécessairement le concept d'une fin naturelle, parce que sa forme spécifique est en même temps produit de la nature" (p. 197).

L'organisation dépend ainsi d'une "force formatrice" (*bildende Kraft*) qui, n'étant pas explicable mécaniquement, n'est pas objective. C'est pourquoi, elle est une "qualité insondable", un "abîme incommensurable" où, bien que seul à être objectivement valable, le réductionnisme mécaniciste doit composer avec le concept holistique (systémique) de fin naturelle (de structure auto-organisée), concept non constitutif mais simplement *régulateur* pour la faculté de juger réfléchissante. À ce titre, le jugement téléologique peut être "usé à bon droit" mais seulement "problématiquement" "dans l'étude de la nature" afin de

"la soumettre, suivant *l'analogie* avec la causalité finale, aux principes de l'observation et de la recherche sans prétendre *l'expliquer* par là" (p. 182).

Ce point est particulièrement important. Il montre en effet que le régulateur qui relève de la FJ réfléchissante est d'un tout autre ordre que celui traité dans la Dialectique transcendantale. Il ne s'agit pas d'un régulateur simplement heuristique relevant de la raison mais d'un régulateur *quasi*-constitutif qui participe de plein droit à la légalisation scientifique de la nature. Le principe de finalité interne objective

"en sa cause, doit être dérivé de l'expérience, c'est-à-dire de l'expérience qui est méthodiquement établie et que l'on nomme *observation*".¹⁰²

Ce n'est que parce que l'on ne peut pas déduire transcendantalement la *valeur objective* de son concept qu'il n'est qu'une *maxime* du jugement, maxime nécessaire non pas à l'explication mais seulement à la compréhension de la nature.

(e) Etant donné que la faculté de juger réfléchissante doit "se servir à elle-même de principe", ses maximes peuvent entrer en contradiction. Elle comporte donc une

102 Nous soulignons.

dialectique "naturelle". Non transcendantale, cette dialectique du jugement téléologique est un simple conflit de *maximes*. Elle admet pour thèse la maxime réductionniste que tout dans la nature doit être *jugé* physiquement et pour antithèse la maxime holistique que les êtres organisés doivent être *jugés* téléologiquement. Ce conflit n'est pas une antinomie car il ne porte que sur des méthodes de *compréhension* des phénomènes. Mais il devient une antinomie (celle, toujours actuelle, du réductionnisme et du holisme) dès que l'on passe *dogmatiquement* du réfléchissant au déterminant, de la compréhension à l'explication, et que l'on prétend de faire de la finalité *une causalité objective*.

(f) Le concept de fin naturelle (les concepts de structure et d'organisation) est par conséquent un monstre logique puisqu'il est à *la fois* empiriquement conditionné (imposé par l'expérience) et transcendant pour la faculté de juger déterminante. Il concerne *l'écart* entre la nécessité naturelle et la contingence des formes et sa fonction est, conformément à l'Idée régulatrice de détermination complète, de restaurer de la nécessité dans cette contingence. 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" (p. 218) (fameuse problématique du *als ob*).

Car,

"le concept d'une causalité de la nature, en tant qu'être agissant selon des fins, semble faire de l'Idée d'une fin naturelle un principe constitutif de la nature, et en cela celle-ci possède quelque chose qui la rend différente de toutes les autres Idées" (p. 219).

(g) La nécessité du principe de finalité provient selon Kant, répétons-le, de la nature même de notre entendement, à savoir de sa *finitude*. Celui-ci ne peut procéder que du général (concept) au particulier (intuition empirique) alors que le particulier ne peut pas être déterminé par le général. L'entendement humain est discursif et non intuitif. Sa finitude implique à la fois la validité objective exclusive de l'explication réductionniste mécaniste et l'impossibilité de comprendre mécaniquement "la production du moindre brin d'herbe" (p. 223).¹⁰³

103 On sait que c'est ici que la CFJ téléologique rejoint les bases mêmes de la philosophie transcendantale dans son ensemble. Martin Heidegger a insisté sur le fait que le concept de finitude en est bien la clef. On connaît sa thèse sur la *Critique de la Raison Pure* (CRP) comme refondation de la métaphysique. La question de la possibilité intrinsèque de la métaphysique est celle de la possibilité intrinsèque de rendre manifeste l'étant comme tel. Cela présuppose un projet préalable relatif à l'être de l'étant, c'est-à-dire une pré-compréhension ontologique. Selon Heidegger, la CRP élabore une ontologie fondamentale fondée sur la finitude du Dasein. Cette finitude (réceptivité de l'intuition, donation de l'étant comme phénomène, pure discursivité de l'entendement) gouverne, selon lui, toute

(h) Mais même si l'usage dogmatique (déterminant) de la finalité interne "trompe la raison avec des mots" et l'entraîne "à des divagations poétiques" (ibid.), même s'il faut toujours opter pour le mécanisme, l'usage dogmatique de ce dernier oblige à son tour "la raison à errer dans le domaine du fantastique" (ibid.). "Il faut donc bien en arriver" à poser la question de la possibilité d'une finalité *réelle* concernant

"une faculté productrice de la nature manifestant en elle-même une finalité de formes pour notre simple appréhension" (ibid.).

Autrement dit, "il faut bien" se demander si les deux maximes du mécanisme et du technicisme téléologique ne renvoient pas à une "racine commune". Selon Kant, à supposer que cette racine commune existe, elle plongerait dans le substrat suprasensible servant de fondement aux phénomènes, c'est-à-dire dans la chose en soi transcendant toute connaissance possible. En ce sens, la téléologie n'est que le retour dans le réel, retour empiriquement conditionné et rationnellement nécessaire, du nouménal forclos par la connaissance objective.

(i) Ni (hyper)physique, ni théologique, la téléologie "*n'appartient proprement qu'à la description de la nature*" (p.230).¹⁰⁴ Et comme la description n'explique rien de la production technique interne des formes, elle

"n'appartient à aucune doctrine, mais seulement à la critique" (ibid.).

Mais cela n'empêche pas le mécanisme de devoir "composer" avec, voire même selon Kant, de devoir être "subordonné" à la finalité. La possibilité de l'union

"de deux formes toutes différentes de causalité, celle de la nature dans sa légalité universelle avec une Idée qui restreint celle-ci à une forme particulière, pour laquelle elle ne contient en soi aucun principe" (p. 234),

doit, bien "qu'incompréhensible" puisque fondée dans le substrat suprasensible des phénomènes, être néanmoins admise.

(j) Si l'on note alors, que dans la doctrine transcendantale de l'objectivité, la marque suprême de la finitude est fournie par l'*Esthétique transcendantale*, on voit que c'est bien l'apparente impossibilité de dériver de celle-ci une *géométrie morphologique* qui a contraint en dernière instance Kant à écrire une troisième critique. D'ailleurs, l'idée

la philosophie transcendantale : "comment le *Dasein* humain et fini peut-il, d'avance, dépasser (transcender) l'étant, alors que non seulement il n'a pas créé cet étant, mais que, de plus, il doit lui être ordonné s'il veut exister comme *Dasein* ?" (Heidegger [1929], p. 91). Cela conduit aux célèbres analyses "phénoménologiques" du fondement du contenu *fonctionnel* des catégories dans la *réflexion*, de l'intuition pure comme *synopsis* et du rôle constitutif de l'*imagination*. La question de la synthèse ontologique est : "comment se présente la "synthèse" originelle (véritative) de la "synopsis" pure et de la synthèse réfléchissante pure (prédicative) ?" (ibid. p. 119).

104 Je souligne.

même d'une chaîne d'entendements conduisant de notre entendement inférieur, discursif et "ectypique", à un entendement supérieur, intuitif et "archétypique", pour lequel le principe de finalité deviendrait constitutif et le jugement téléologique déterminant, une telle idée peut être interprétée comme une interrogation sur la possibilité d'étendre la logique transcendantale *de la force* à une logique transcendantale *de la forme*.

(k) Enfin, comme nous allons le voir, la téléologie est inséparable pour Kant de la *signification*. Ainsi que le note Alexis Philonenko à la suite d'Eric Weil,

"l'être organisé est un être que l'homme "rencontre" comme un être qui a un "sens", sens qui s'explique en finalité".¹⁰⁵

C'est précisément parce que les formes naturelles sont contingentes qu'elles peuvent affecter esthétiquement le sujet. Dans le jugement *esthétique*, le défaut d'*objectivité effective* dans la finalité interne objective se convertit en un *supplément de subjectivité affective* dans la finalité subjective formelle. C'est ce qui donne à la CFJ son unité architectonique. Nous avons vu à quel point Goethe l'a prolongée de façon magistrale.

II. L'OBSTRUCTION À UNE SCIENCE DE LA FORME CHEZ KANT

Le questionnement sur le statut des formes naturelles est vraiment nodal dans le système kantien pour la raison suivante : même à supposer que l'on puisse élaborer une genèse physique des formes, on resterait confronté à la contingence apparente de leurs morphologies et de leur composition géométrique. Pour préciser ce point, donnons d'abord quelques indications sur la façon dont Kant s'efforce de dépasser le verdict négatif de la CFJ dans l'*Opus Postumum* (OP) et de rendre pensable *une objectivité physiquement déterminable des formes*.

1. L'Opus Postumum et la physique des formations phénoménales

On peut dire que, de façon générale, dans ces réflexions vertigineuses de génie, Kant envisage une *genèse physique de la phénoménalité* elle-même, phénoménalité conçue comme la manifestation d'une intériorité substantielle de la matière pour un dispositif perceptif. L'OP est hanté par un retour de l'en soi dynamique leibnizien éliminé dans la CRP et les *Premiers Principes Métaphysiques de la Science de la Nature* (PPM), un retour prenant toutefois l'allure d'une conquête en quelque sorte "physique" de cet en soi.

Comme y insiste le père François Marty dans l'Introduction de sa traduction de référence de l'OP,¹⁰⁶ ces réflexions posthumes traitent essentiellement de l'origine du phénomène en tant que "ce qui apparaît", en tant que "l'apparaître du lieu de l'apparaître" (p. XV).¹⁰⁷ Dans la théorie ultime du *phénomène du phénomène*, il s'agit de

105 Philonenko [1979], p.12.

106 Marty [1986].

107 Les références à l'OP seront faites dans le corps du texte.

penser non plus tant la légalisation objective des phénomènes que leur origine, leur genèse à partir d'un fondement. Ce fondement considéré jusque-là par Kant comme d'ordre nouménal doit, pour être scientifiquement acceptable, pouvoir se convertir en un fondement *physique* à travers un "passage" de la métaphysique à la physique que Kant appelle un *Übergang*. Les conditions de possibilité de l'expérience traitées dans la CRP doivent pouvoir devenir les conditions de possibilité de la *phénoménalité* même manifestant les objets physiques de la mécanique. Comme le dit François Marty, elles doivent permettre de

"comprendre ce qu'est un *réel manifesté*" (p. 378).

On sait que dans ce dessein, Kant se proposait d'appliquer l'Analytique transcendantale non plus, comme dans les PPM, à l'objet régional qu'est le mouvement mécanique mais à un nouvel objet régional, celui défini par *le système des forces physiques fondamentales* conçues comme *forces primitives motrices internes à la matière*.

Pour Kant, ces forces "primitives" *intérieurement* motrices sont beaucoup plus fondamentales que les forces "dérivatives" simplement extérieurement motrices que sont les forces mécaniques. Elles sont dynamiques :

"toutes les forces primitives de la matière sont dynamiques : les forces mécaniques sont seulement dérivées" (p. 37).

Elles ne sont pas motrices à travers des déplacements spatio-temporels mais

"motrices en leurs parties, les unes par rapport aux autres dans l'espace occupé par la matière" (p. 75).

Elles constituent un système, c'est-à-dire un "tout problématique". Mais ce système est en même temps constitutif (p. 39) et son unité synthétique, qui doit être accessible à partir de l'Analytique transcendantale, fonde la physique comme

"système doctrinal de l'expérience du complexe de la connaissance des objets des sens, comme contenus dans l'expérience" (p. 101).

En tant qu'intérieurement motrices, les forces primitives sont génératrices de perception et expliquent les Anticipations de la perception (p. 38). Par extériorisation, elles engendrent des forces mécaniquement motrices tombant, elles, sous la législation des Analogies de l'expérience et des Postulats de la pensée empirique (p. 38). Grâce à elles on peut comprendre la *présence*, la *formation* et la *composition* des corps car

"elles forment des corps qui déterminent eux-mêmes leur espace, selon la quantité et la qualité" (p. 39).

Elles permettent de comprendre

"une matière déterminant elle-même par ses propres forces sa figure et sa structure, et résistant à leur changement, originellement et de manière uniforme" (p. 47).

Cette *formation* de la matière est une auto-formation, une auto-organisation, une *spontanéité* (p. 54).

Selon Kant, les forces fondamentales sont immanentes à l'éther, sorte de continuum dynamique et énergétique, spatialisé et réel, se substituant à la *materia prima* des substantialismes métaphysiques. Ce continuum physiquement primitif engendre les formes de l'intuition elles-mêmes *puisqu'il rend l'espace perceptible* (p. 61). Or, il n'est pas une forme de l'intuition mais un *objet* d'expérience. On voit à quel point Kant se dépasse ici lui-même. L'Übergang transforme l'Esthétique transcendantale en un phénomène émergeant d'une causalité physique plus profonde. Avec lui, l'espace, qui est une idéalité transcendantale en tant qu'intuition pure (p. 114) devient un substrat empiriquement *réel* comme espace sensible :

"l'espace comme objet de l'intuition sensible est quelque chose de réel" (p. 118),

"un tout absolu de la détermination complète des objets des sens" (p.114).

Le "phénomène du phénomène" signifie que l'on considère les formes de l'intuition en tant que telles — c'est-à-dire en tant que conditions de la manifestation des phénomènes — comme des phénomènes sensibles effet sur le sujet, à travers la perception, des forces intérieures motrices de la matière (p. 81). Il signifie que la *phénoménalisation* elle-même doit être pensée comme un processus physique objectif. Dans l'OP la matière n'est plus seulement, comme dans les PPM, le substrat du mouvement :

"Elle est ce qui fait de l'espace un objet des sens empiriquement intuitionnable",

"le substrat de toute intuition empirique externe avec conscience" (p.110).

Car les perceptions elles-mêmes et leur composition *matérielle* dans le phénomène sont fondées dans le système des forces fondamentales :

"Les perceptions sont elles-mêmes des forces subjectivement motrices dans l'intuition" (p. 95).

On voit donc qu'avec le phénomène du phénomène, instance qui, comme l'explique François Marty, "prend la place de la chose en soi" (p. 85) — et instance dont la théorie possède d'ailleurs une résonance extraordinaire avec les théories physiques modernes —, Kant élabore une théorie de la *présentation* — de la *Darstellung* — des formes manifestées en tant que *schématisation d'un concept de composition haussé au rang de catégorie de l'expérience* (p. 87). En effet, les forces intérieurement motrices sont objectives *dans le phénomène* lui-même (p. 77). Elles se "composent" "dans le phénomène" et

"cette composition est le schème d'un concept, ce qui rend possible *a priori*, comme simple phénomène, cette forme du composé dans l'objet et le fondement d'expérience de sa connaissance" (p. 85).

Le principe formel de la composition du divers dans le phénomène qu'est l'espace de l'Esthétique transcendantale se double par conséquent ici d'un principe *matériel* qui est lui-même objet de la physique fondamentale. On assiste bien à une véritable genèse physique du *synthétique a priori* lui-même ! (p.153-155). Le phénomène du phénomène est ce par quoi l'objet catégorialement légalisé peut se manifester dans son apparaître. Autrement dit, il est ce par quoi l'objectivité physique qui, dans un premier temps, légalise et détermine les phénomènes sensibles empiriquement donnés devient, dans un second temps, le principe même de la phénoménalisation — de la donation et de la présence — de ces phénomènes. L'objet qui, de la CRP aux PPM, était pure forme légale (au sens transcendantal) revient en genèse physique de sa forme manifestée (au sens morphologique). La physique fondamentale issue de l'Übergang permet

"[de] présenter un objet des sens pour l'expérience, selon les principes universels de celle-ci",

"[de] produire le singulier de la représentation sensible dans l'universel selon la forme, dans l'intuition sensible pour le sujet" (p. 83).

Les formes (Gestalten) et les qualités sensibles deviennent ainsi des productions naturelles techniques (au sens de la technique de la Nature) *et* physiques fondées sur le système des forces fondamentales. Il y a là une voie royale pour une phénoménologie conçue comme une physique de la manifestation sensible, comme une "physis" phénoménologique, voie que Goethe sera le premier à vraiment emprunter.

Étant donnée cette physique de la formation selon la loi d'affinité des matières et tout ce que Kant dit par ailleurs sur les formations naturelles issues spontanément de l'auto-organisation de la matière (phases et transitions de phases, cristallisations, stalactites, formations de gouttes et de billes, phénomènes de tension superficielle et de capillarité, etc., etc.), on voit qu'apparemment rien ne s'oppose à ce que l'organisation biologique puisse être considérée, au même titre que l'organisation phénoménale de la matière, comme le résultat de processus physiques (non simplement mécaniques) et donc à ce que la technique de la nature puisse être considérée comme une technique non seulement formelle (CFJ) mais *réelle*. D'ailleurs dans l'OP Kant reprend la définition du corps organique comme "machine naturelle", c'est-à-dire comme corps

"dans lequel la forme intérieure du tout précède le concept de la composition de toutes ses parties (dans la figure, donc, aussi bien que dans la structure) en ce qui regarde l'ensemble de ses forces motrices" (p. 48).

Il explique que les forces intérieurement motrices peuvent être *techniquement* motrices (toujours au sens de la technique de la Nature) et sont donc à même d'engendrer

"une certaine *structure* à partir de la matière" (p. 67), même si *l'unité* individuante d'un corps organique demeure un principe immatériel (p. 68). Bref, on peut penser à un *schématisme matériel de la composition* et à une *physique de la bildende Kraft* qui permettrait de passer du "comme si" (*als ob*) réfléchissant de la CFJ au "parce que" (*weil*) déterminant d'une véritable Critique du jugement physique.¹⁰⁸

On voit toute la différence qui sépare la CFJ de l'OP. Alors que la CFJ concerne le passage des catégories de la Nature au concept de la Liberté, l'Übergang de l'OP concerne quant à lui le passage d'une métaphysique de la nature à une physique de l'organisme. La critique réfléchissante sur l'organisation y laisse la place à une physique de la complexité "systémique". Dans l'OP *la téléologie s'intègre au système des forces fondamentales* et y devient inhérente. Le concept de finalité interne objective qui dans la CFJ ne peut pas être constitutif pour le jugement déterminant mais seulement régulateur pour le jugement réfléchissant devient dans l'OP constitutif et déterminant, une nouvelle catégorie de l'expérience correspondant à des sciences objectives des systèmes auto-organisés.

2. Le manque d'une morphodynamique et la forme comme corrélat du jugement réfléchissant

Les idées développées à partir de 1796 dans l'OP étaient sans doute déjà plus ou moins présentes à l'esprit de Kant autour de 1790. Pourquoi alors n'existait-t-il pas selon lui d'Übergang *morphologique*? Je pense que c'est parce qu'un Übergang physique ne suffit pas à résoudre complètement le problème de la contingence de la forme qui possède aussi une dimension proprement *géométrique*. Dans la mesure où la forme est le phénomène de l'organisation interne de la matière, la contingence de la forme manifeste la non-connaissance (et même la non connaissabilité de principe) du principe interne de la technique de la nature. Comme il est dit au §71 de la CFJ (préparant la "résolution" de l'antinomie de la téléologie),

"nous ne pouvons aucunement prouver l'impossibilité de la production <Erzeugung> de produits organisés de la nature par le simple mécanisme de la nature, car nous ne saisissons pas selon son premier principe interne l'infinie diversité des lois naturelles particulières, qui sont pour nous contingentes, puisqu'elles ne peuvent être connues qu'empiriquement, et qu'ainsi nous ne pouvons absolument pas atteindre le principe interne complètement suffisant de la possibilité d'une nature (principe se trouvant dans le suprasensible)" (p. 205).

Kant admet que dans l'avenir, plus la physique se révélera à même de constituer une physique fondamentale et de s'approcher de la connaissance du "principe interne",

¹⁰⁸ Sur les rapports généraux entre l'OP et la CFJ téléologique, on pourra consulter le classique et détaillé Marcucci [1972].

moins les formes naturelles apparaîtront comme contingentes. Dans cette *conversion* progressive de la théorie de la forme en une science proprement dite de la forme, la CFJ continuera à fonctionner comme *horizon* en rapport avec l'Idée régulatrice de détermination complète.

Mais même si elle pouvait permettre de rendre compte un jour de façon causale et réductionniste des formes naturelles, une physique fondamentale de la *bildende Kraft* ne permettrait pas pour autant de constituer une morphodynamique. Même si une physique pouvait expliquer pourquoi et comment les substrats matériels sont susceptibles de s'auto-organiser, elle ne livrerait pas encore les clés d'une *géométrie* morphologique. C'est une telle géométrie qui semble être irréductible aux conditions nomothétiques de l'entendement et à l'hétéronomie des lois de l'expérience. C'est elle qui impose le passage, à l'intérieur même du concept de Nature, de l'hétéronomie des lois à l'autonomie des formes. Or sans une géométrie des formes, une physique de la formation ne pourrait éviter de devenir une "*hyperphysique*" faisant intervenir des principes transcendants ("nouménaux"). En l'absence d'outils mathématiques appropriés permettant d'enrichir l'Esthétique transcendantale et ses déterminations mathématiques dans la direction d'un *Übergang* morphologique, la contingence des formes naturelles demeure un fait incontournable et la substitution d'un *als ob* à un *weil* une obligation.¹⁰⁹

Qui plus est, il existe aussi, nous l'avons vu, une relation indissoluble entre forme et sens. Une morphodynamique peut déboucher sur une *morpho-sémiotique* et donc une morphodynamique à base physique peut déboucher sur une "physique du sens", ce que René Thom a aussi appelé une "sémio-physique". Au-delà de ses considérations assez banales sur le symbolisme naturel (le lys et la pureté, etc.), Kant lui-même a médité sur cette dimension proprement sémiotique puisque, dans le §42 "De l'intérêt intellectuel concernant le beau", il parle

"du langage chiffré [chiffreschrift], par lequel la nature nous parle symboliquement [figürlich] dans ses belles formes".

Louis Guillermit y insiste. La production de formes par la technique de la nature "est une *expression*" :

"Nous interprétons la Nature en tant qu'elle apparaît *pour ainsi dire* comme une langue que telle soit son intention ou non".¹¹⁰

Ce point a été admirablement compris par Goethe.

109 Comme le souligne A. Philonenko, c'est vraiment la mathématique qui est au cœur du problème :

"Plus un champ ou un ordre du réel dépasse les capacités de la mathématique — où l'on s'exprime toujours en disant parce que —, plus nous devons le considérer comme relevant du jugement réfléchissant ou encore du 'comme si'". Philonenko [1986], p. 20.

110 Guillermit [1986], p. 170.

III. LE PROBLÈME DE LA FORME DANS LA CFJ ESTHÉTIQUE

Le rapport entre forme et sens nous conduit de la CFJ téléologique à la CFJ *esthétique*. Au-delà de l'unité évidente fournie à la CFJ par le thème général de la finalité, il me semble que c'est bien le problème de la manifestation des formes naturelles qui en fournit le vrai principe unificateur. Mon hypothèse est que *le défaut d'objectivité* des formes se vicarie en *un supplément subjectif*, celui de la *valeur signifiante intrinsèque* des morphologies naturelles en tant que telles, et c'est évidemment cette intervention de la question du sens qui fait problème.

Dans la mesure où nous nous focalisons sur la pensée kantienne, nous ne pourrions pas contextualiser la CFJ esthétique. Mais elle ne prend bien sûr tout son sens que par rapport aux débats de l'époque. Au chapitre I nous avons déjà traité de Winckelmann et de Lessing. Il faudrait évidemment reprendre aussi le texte fondateur qu'est l'*Aesthetica* de Baumgarten (1750-1758) qui fut le premier à développer la thèse que la beauté est une perfection de la connaissance *sensible* en tant que connaissance *sui generis autonome* relativement à la connaissance conceptuelle.¹¹¹ Le problème fondamental de l'esthétique était, selon Baumgarten, celui d'une *logique concrète du percept* qui serait différente de la logique abstraite du concept, d'une logique de l'organisation morphologique et de la détermination complète des totalités sensibles irréductiblement *singulières*.

Il faudrait également reprendre les travaux consacrés à la même époque (1757) par Edmund Burke aux idées du beau et du sublime.¹¹²

1. Forme et valeur signifiante

Que la question des morphologies comme valeurs signifiantes serve de fondement à la CFJ esthétique peut être assez facilement démontré.

(a) Kant lie d'emblée, on le sait, la nature esthétique d'un objet et le sentiment de plaisir ou de peine. Si le contenu logique d'une représentation sert à la détermination de son objet (et donc à la connaissance), son contenu esthétique coïncide avec sa valeur subjective :

"ce qui constitue [dans la représentation d'un objet] sa relation au sujet et non à l'objet, c'est sa nature esthétique" (p. 35).

Cette subjectivité ne doit pas être entendue en un sens naïf. En termes husserliens, elle signifie que c'est un caractère *noématique* de certains types d'objectités que d'être ainsi reliés au sujet. L'élément subjectif en cause est *l'affect*, l'émotion, le sentiment "vital" (p. 49) qu'est le sentiment de plaisir et de peine :

111 Cf. Ferry [1990].

112 Cf. les belles analyses de Baldine Saint-Girons [1993].

"l'élément subjectif qui, dans une représentation, ne peut devenir une partie de la connaissance, c'est le plaisir ou la peine qui y sont liés" (p. 36).

Et la "beauté" — *le sens ou la valeur signifiante* — est le *corrélat* du sentiment. Le problème posé par Kant est donc bien que les formes naturelles puissent posséder une signification affectante non conceptuelle.

(b) Comme instance intermédiaire entre le sujet et l'objet, c'est la finalité (la structure et l'organisation) qui établit une liaison *immédiate* des représentations au sentiment affectant. Du côté de l'objet organisé dont la structure fonctionnelle se manifeste comme morphologie, la finalité (finalité interne objective) n'est pas, nous l'avons vu, complètement objectivable. Sa contingence essentielle se convertit, côté sujet, en un rapport esthétique à l'objet, c'est-à-dire en *intentionnalité*.¹¹³ La beauté est liée à *l'appréhension de la forme* dans l'imagination lorsque celle-ci n'est pas rattachée à un concept en vue d'une connaissance déterminée. L'affect exprime alors la *finalité subjective formelle* de l'objet, c'est-à-dire sa "convenance" aux facultés de connaître (intuition et concept) mises en jeu dans la faculté de juger réfléchissante. La finalité subjective formelle, représentée dans un objet par la concordance dans l'appréhension (antérieurement à tout concept) avec l'unité *possible* d'une intuition et d'un concept, s'oppose à la finalité interne objective. Le point est assez subtil car la finalité est une qualité qui :

(i) bien que non perceptible, peut être néanmoins (re)présentée dans la perception, la beauté étant la présentation, dans la forme, du concept de finalité subjective formelle (p.39) ;

(ii) bien qu'échappant à la connaissance, peut être "conclue" de la connaissance des choses.¹¹⁴

(c) Bref, l'esthétique est

"la capacité de ressentir un plaisir par réflexion sur les formes des choses" (p. 38).

C'est la *corrélacion* — indice d'une finalité — entre l'affect et l'appréhension de la forme. C'est pourquoi la seule beauté authentique, la beauté "libre", "pure", "non adhérente", "inconditionnée", "sans concept" (non conventionnelle, sans canon socioculturel), celle du jugement esthétique *pur*, ne peut être par principe que celle des formes *naturelles* : fleurs, organismes, cristaux, transitions de phases, flammes, remous, tourbillons, ruisseaux, entrelacs, etc.¹¹⁵. Cette beauté est "sans concept" car

113 La question esthétique est donc celle du rapport entre intentionnalité (subjective) et morphologie (objective).

114 Il faudra attendre Husserl pour élucider ces difficultés ; cf. nos remarques sur les *Ideen II* dans le Chapitre 3.

"elle est immédiatement liée à la représentation par laquelle l'objet est *donné* [appréhension de la forme dans la perception] et non à celle par laquelle il est *pensé*" (p. 72).

Elle concerne l'apparaître, la manifestation comme épiphanie du sens.

(d) Contrairement à tout ce qui relève de l'intérêt (et en particulier de l'agréable) le beau est "désintéressé et libre". C'est pourquoi, bien que subjectif, il ne peut être considéré comme particulier (comme une affaire de personne) et doit être traité

"comme si la beauté était une structure de l'objet" (p. 56)
(problématique du *als ob*).¹¹⁶

Autrement dit, bien qu'il ne s'agisse que d'*universalité subjective*, le beau, comme valeur signifiante de la forme, n'a rien d'une opinion et a bien trait à la *nature* de l'objet.

(e) Cette universalité subjective relève de l'*intersubjectivité communicationnelle* même si, évidemment, il n'existe aucun consensus effectif des jugements particuliers. Dans le jugement esthétique, ce qui se communique en droit universellement est le "libre jeu" de l'entendement et de l'imagination, libre jeu qui fonde l'affect. Kant écrit une Critique et non pas une Sociologie. L'esthétique ne relevant pas d'une norme mais d'une faculté, l'universalité esthétique ne concerne que la forme de l'objet *pour la réflexion*, autrement dit

"la finalité subjective d'une représentation empirique de la forme de l'objet".

(f) Le jugement esthétique est donc selon Kant un acte cognitif d'une nature très particulière puisque c'est un *jugement sans concept*. C'est un acte à la fois cognitif et non conceptuel. Il ne peut pas porter, comme un jugement théorique, sur l'accord entre une représentation intuitive et un concept qui la détermine. Il porte sur un accord général — possible tout en restant *indéterminé* — entre la *faculté* des intuitions (l'imagination) et la *faculté* des concepts (l'entendement). D'où l'idée kantienne — étonnante — d'une *conformité indéterminée* entre l'appréhension des formes (la présentation dans l'intuition) et une connaissance possible (la représentation conceptuelle) pour un entendement "supérieur". Par ce biais, la manifestation morphologique reste compatible avec l'objectivité tout en devenant subjectivement intentionnelle.

"La finalité [esthétique] possède dans l'objet et dans sa forme son *fondement*, bien qu'elle n'indique pas la relation de cet objet à d'autres objets d'après des concepts (selon des jugements de connaissance), mais ne concerne *en général* que l'appréhension de cette forme, pour autant qu'elle s'indique dans l'espace comme *conforme* aussi bien à la

115 On remarquera que tous ces exemples sont les mêmes que ceux qui sont au centre de la CFJ téléologique.

116 En termes husserliens cela signifie exactement que la beauté est le *corrélat noématique* de synthèses noétiques spécifiques.

faculté des concepts qu'à celle de la présentation de ceux-ci (qui est identique à la *faculté* de l'appréhension)" (p. 115, je souligne).

La *conversion* de la finalité interne objective en finalité subjective formelle repose ainsi sur une alliance subtile entre la *liberté* imaginative et la *légalité* cognitive :

"le goût, en tant que faculté de juger subjective, comprend un principe de la subsumption, non pas des intuitions sous des concepts, mais de la faculté des intuitions sous la faculté des concepts pour autant que la première en sa *liberté* s'accorde avec la seconde en sa *légalité*" (p. 121).

C'est donc l'accord, la convenance, de l'objet aux facultés mises en jeu dans la faculté de juger réfléchissante qui définit la valeur signifiante comme finalité subjective formelle. La faculté de juger réfléchissante rapporte l'appréhension des formes dans l'imagination à la possibilité générale de rapporter des intuitions à des concepts, c'est-à-dire à l'*Idee* d'une conformité entre imagination et entendement.

(g) De même qu'il existe une dialectique naturelle (une antinomie apparente) du jugement téléologique, il existe également une dialectique naturelle du jugement esthétique. La thèse en est que le jugement esthétique n'étant pas théorique, il ne se fonde pas sur des concepts : il est irréductiblement subjectif, ineffable et indicible. L'antithèse en est que le jugement esthétique étant universel, il doit se fonder sur des concepts et que la beauté est "objective" au sens où elle est déterminable par des règles communicables. Comme le formule excellemment Luc Ferry dans son *Homo Aestheticus* :

"Comment penser l'intersubjectivité esthétique sans la fonder ni sur une raison dogmatique ni sur une structure psychophysiologique empirique ? Et inversement : comment maintenir la particularité absolue du goût sans céder à la formule : "à chacun son goût", et détruire ainsi la prétention à l'universalité en l'absence de laquelle la simple discussion esthétique perdrait toute signification ?"¹¹⁷

La solution de cette antinomie apparente est que le jugement esthétique ne se fonde que sur un concept indéterminable par une intuition, celui, purement rationnel, de *Sens* (de suprasensible).¹¹⁸

(h) Les Idées esthétiques s'opposent aux Idées rationnelles. Elles se rapportent à des intuitions sans concept alors que celles-ci se rapportent à des concepts sans intuition (transcendants). Une Idée esthétique est "une représentation *inexponible* de l'imagination" (p. 166)¹¹⁹ et une Idée rationnelle "un concept *indémontrable* de la raison".

117 Ferry [1990], p. 118.

118 À propos de la Dédution et de la Dialectique du jugement esthétique, cf. par exemple, Elliott [1968], Crawford [1974] et Macmillan [1985].

119 Pour Kant, exposer une représentation de l'imagination c'est la ramener à des concepts.

Ces quelques remarques permettent de bien comprendre les quatre moments catégoriaux du jugement esthétique selon Kant.

(i) *Moment de la qualité* : le jugement esthétique est désintéressé et libre (contemplatif). Il concerne un rapport entre forme et sens indépendamment de toute valeur pragmatique.¹²⁰

(ii) *Moment de la quantité* :

"est *beau* ce qui plaît universellement sans concept" (p. 62).

L'élément esthétique est non conceptuel. Son universalité repose sur l'Idée régulatrice de *communication*. Issue de la réflexion, elle participe du *sens commun*. Mais tout se passe

"comme si la beauté était une structure de l'objet et comme si le jugement était logique" (p. 56) (quasi-objectivité de la valeur signifiante, le *als ob*, cf. plus haut).

(iii) *Moment de la relation* :

"la *beauté* est la forme de la *finalité* d'un objet, en tant qu'elle est perçue en celui-ci sans *représentation d'une fin*" (p. 76).

Bien que non perceptible, la valeur esthétique se présente comme finalité dans la perception. Mais cette finalité est "sans fin". À l'opposé de la finalité interne objective, elle ne concerne que la forme de la finalité comme principe transcendantal pour la FJ réfléchissante. C'est à elle que Goethe se réfère quand il affirme "l'immense mérite" de Kant a été de placer, dans la CFJ, "l'art et la nature l'un à côté de l'autre et de leur accorder à tous les deux le droit d'agir sans finalité."¹²¹

(iv) *Moment de la modalité* :

"est *beau* ce qui est reconnu sans concept comme objet d'une satisfaction nécessaire" (p.80).

Fondé sur l'Idée communicationnelle, le sens esthétique est donc un sens commun, ni théorique, ni pratique. Il exemplifie à chaque fois une règle universelle dont la finitude de l'entendement rend impossible la formulation. Sa nécessité est une nécessité subjective conditionnelle qui n'est pas fondée sur l'expérience.

Ces quelques rappels suffisent à confirmer qu'au-delà d'une théorie des beaux-arts, Kant, aussi bien dans la CFJ téléologique que dans la CFJ esthétique, s'est bien trouvé confronté à ce véritable "supplément" à l'objectivité que constitue la forme des êtres naturels organisés. Dans la finalité interne objective, la forme est ce résidu phénoménologique qui échappe à la réduction au mécanisme. Dans la finalité subjective

120 Les attaques célèbres de Schopenhauer et de Nietzsche contre la passivité, voire l'ataraxie, de la contemplation et du désintéressement esthétique chez Kant témoignent d'une incompréhension complète.

121 Cf. chapitre I, §IV.1.

formelle, elle est signification et affect. Autrement dit, elle constitue un *seuil* (voire même *le seuil*) entre l'objectif et le subjectif, entre l'ordre des causes et l'ordre des fins, entre le théorique et le pratique. Chez Kant, ce problème central est traité dans le cadre d'une théorie des différentes facultés cognitives et des différents types de jugement. Il est agrémenté de réflexions devenues obsolètes sur la finalité divine et le goût. Mais, malgré cela, il est pensé avec une force demeurée inégalée jusqu'à Husserl.

2. Art et Nature : la théorie du génie

Comme l'a bien expliqué Luc Ferry, c'est la *naturalité* constitutive de l'art dans l'architectonique kantienne qui permet de comprendre le singulier statut du *génie*.

"Ce que demande la raison c'est que la nature et l'esprit soient réconciliés comme ils le seraient du point de vue d'une science achevée ou, ce qui revient au même, d'un entendement infini, omniscient, comme doit l'être l'entendement divin. Mais pour offrir un quelconque intérêt, encore faut-il que cette réconciliation de la nature et de l'esprit vienne de la nature elle-même."¹²²

Dans la beauté naturelle, c'est la Nature qui, par sa technique de production, transcende son mécanisme pour devenir art. Dans la beauté esthétique authentique, c'est au contraire l'art qui, par le génie, transcende la simple application de règles et de "préceptes" conceptuels pour devenir Nature. Le point est délicat et essentiel. L'art ne peut pas se réduire à un savoir faire régi par des règles explicites. Il doit nécessairement être "original". Mais, dans le même temps, il doit être également "exemplaire". Les règles ne doivent pas en être conceptuelles et conscientes mais "naturelles" et inconscientes. D'où, comme Kant l'explique dans le fameux § 46, la nécessité du génie comme "faculté productive innée de l'artiste" et

"disposition innée de l'esprit par le truchement de laquelle la nature donne ses règles à l'art".

Le génie

"fournit la règle en tant que *nature*",

"à travers le génie, la nature prescrit sa règle non à la science mais à l'art."

C'est donc grâce au génie que le sens participe de la nature dans le cadre d'une théorie de la forme. Ce point est absolument crucial et la suite de cet ouvrage cherchera à l'exemplifier par quelques études de cas.

3. Phénoménologie de la présence pure

Produite par une physique de l'organisation tout en lui demeurant irréductible en tant que Gestalt émergente, investie sémiotiquement tout en fonctionnant "comme si" elle était objective, la forme est avant tout *présence*. Comme l'espace qu'elle structure,

122 Ferry [1990], p. 167.

elle constitue l'interface phénoménologique entre le sujet et l'objet. C'est dire que la CFJ traite, en son fond, d'une phénoménologie de la présence, d'une reconquête de la présence phénoménale sur la légalisation et la détermination objective.¹²³

Ce point tout à fait décisif a été bien vu par quelques grands commentateurs, hélas trop peu nombreux. On doit évidemment citer tout d'abord Cassirer. Par exemple, dans son ouvrage sur Kant, il insiste sur le fait que, n'étant pas un jugement d'expérience, le jugement esthétique ne pose pas des objets et porte sur la présence même.

"L'apparaître n'est pas dissous dans ses conditions, mais est affirmé comme il nous est immédiatement donné".

"Nous nous focalisons sur la valeur de la pure présence [des parties du tout] comme elle est révélée à l'intuition elle-même".¹²⁴

Et c'est dans la mesure où la présence n'est pas l'existence qui doit être déterminée mais le simple être-là sensible de l'objet, que

"l'objectivité du contenu esthétique est complètement disjointe de son actualité".¹²⁵

On peut également citer Louis Guillermit qui explique fort bien dans son *Elucidation Critique du Jugement de goût selon Kant* que l'esthétique kantienne concerne le passage du *Phänomen* à l'*Erscheinung*. Alors que la connaissance (le jugement déterminant) va de l'*Erscheinung* (supposé être non problématiquement donné) au *Phänomen*,

"la réflexion régresse aux pures conditions de possibilité de l'*Erscheinung*, à ce qui permet de 'faire apparaître'"¹²⁶.

Nous rejoignons ici les analyses proposées par Olivier Chédin dans son ouvrage consacré à *L'Esthétique de Kant*.¹²⁷ Chédin montre que, sous le titre d'esthétique, Kant traite en fait des rapports entre, d'une part, l'objectivité transcendentale constituée par les catégories et les formes de l'intuition et, d'autre part, la structuration qualitative de l'apparaître. La CFJ esthétique est, selon lui, *une phénoménologie de la synthèse pure*. Pour que l'entendement puisse s'appliquer en tant que pouvoir des concepts et des règles, encore faut-il qu'il existe une régularité préalable — initialement indéterminée — des phénomènes. Cette régularité, elle même sans règles bien que légale, est régulée

123 Pour une analyse philosophique exemplaire du problème de la présence et de la manifestation phénoménale de Kant à Husserl et Merleau-Ponty, cf. Chambon [1974]. J'analyse ce texte remarquable (qui devrait être l'un de nos grands classiques) dans Petitot [2000].

124 Cassirer [1918], p. 309.

125 Cassirer [1918], p. 310.

126 Guillermit [1986], p.101.

127 Chédin [1982]. La pagination des références sera faite dans le texte.

par des principes rationnels (des "maximes" de la raison), des concepts de la réflexion exprimant la finalité objective de la nature, des

"hypothèses apodictiques pour toute conception objective" (p. 148), nommément les lois de généralisation, de spécification et d'affinité, les principes de continuité et de déterminisme, ainsi que les modes de raisonnement par induction et par analogie (cf. l'Appendice à la Dialectique transcendantale et l'Introduction à la CFJ). La *compréhension* (mais non l'explication) de la nature exige l'usage d'un principe de la réflexion, celui de la spécification et de l'organisation systématique de la nature dans la diversité de ses lois empiriques. Ce principe est un concept particulier a priori issu de faculté de juger réfléchissante. Mais l'économie des principes régulateurs, prescriptifs et abstraits conférant à la connaissance de la nature une unité logique systématique est une loi immanente (interne, inhérente) à la nature qui est *sans concept* et relève de l'Idée de finalité. Autrement dit, toute objectivité catégoriale (où des catégories fonctionnent comme prédicats ontologiques pour un sens d'étant déterminé) présuppose comme condition de possibilité l'"objectivité" réfléchissante, non constitutive, de la structuration qualitative du monde en manifestation phénoménale.¹²⁸ Or cette "objectivité" proto-catégoriale, cette proto-objectivité, est une "unification esthétique intuitive" (p. 231). La faculté de *représentation* (Vorstellung) présuppose donc une faculté de *présentation* (Darstellung) rendant manifeste, par réflexion,

"cette merveilleuse finalité originelle de l'espace pour l'esprit qui a conduit Kant à élaborer une théorie du jugement synthétique a priori" (p. 268).

Ainsi, selon Chédin, la troisième Critique serait une "archéologie esthétique de l'esprit" (p. 277) liant une phénoménologie de la synthèse (de l'appréhension) située *en deçà* de la connaissance théorique à une architectonique (un système rationnel) située *au-delà*.

Dégagement d'une "racine commune" entre Sens et Espace, la réflexion esthétique sur la perception

"suscite une transformation de la 'modalité doxique' (dirait Husserl) de la représentation qui, sans cesser d'être représentation d'objet (ou plutôt en devenant présentation de *l'apparition*) voit sa *sensation* (Empfindung) changer de sens pour devenir *sentiment* (Gefühl)" (p. 278).¹²⁹

La question de l'affect est donc bien subordonnée à celle de *l'apparaître comme présence* (p. 19). Elle n'en est que l'aspect pathique et thymique et c'est pourquoi il est non pertinent d'interpréter (comme l'a fait Nietzsche par exemple) le "désintéressement" kantien comme une sorte d'ataraxie noologique.¹³⁰ C'est une intensité, un désir

128 Pour des précisions, cf. Petitot [1982a] et [1985a].

129 Cf. les remarques sur Husserl dans le chapitre III.

130 Cf. plus haut.

d'objectivité "supérieure" (p. 18) qui est le précurseur de *l'époché* husserlienne et, en tant que tel, permet de dévoiler l'existence comme émergence d'une présence qui n'est

"pas encore enfouie sous la réalité objective de la représentation d'objet" (p. 19).

La présence précède le mouvement d'objectivation du phénomène. Elle est

"intense apparition d'une "présence" qui jamais n'a commencé ni ne finira de s'éclorre dans l'existence" (p. 211),

"apparition primitive de l'objectivité" (p. 222)

Comment les choses naissent-elles à l'espace et à la forme ? C'est le problème phénoménologique de la présence comme unité intuitive d'esquisses perceptives que j'ai analysé en détail ailleurs.¹³¹ Le "beau" kantien présente morphologiquement (et donc pré-discursivement) le réel. Il concerne l'Erscheinung — *ni* apparence (Schein), *ni* phénomène (Phänomen) —, autrement dit l'apparaître sans préconception d'objet (p. 215). Les formes libres et pures, bien que naturelles, ne sont pas "décoratives". Elles sont *abstraites*. Bien compris, leur figuratif est un figuratif "profond". Avec elles, l'imagination schématise sans concept de façon "librement légale", en suivant "une régularité dont la règle n'est pas formulée" (p. 239).

"Kant est le premier philosophe à avoir émancipé le beau de l'Art et de la Nature"

et à en avoir fait le produit d'une liberté créatrice de formes, d'une

"auto-animation *esthétique* de la matière, qui opère enfin la création d'une forme" (p. 206).¹³²

Si le beau est *final* pour la faculté de juger réfléchissante, c'est que le morphologique y est perçu et anticipé comme intelligible sans pouvoir pour autant y être conçu comme objectif (p. 228). En lui, objectivité physique et objectivité sémiotique se composent, bien que de façon inexplicable.

L'esthétique est une réflexion des principes régulateurs dans la proto-objectivité phénoménologique, et cela *par-dessus* le hiatus créé par la constitution transcendantale de l'objectivité (p. 204). Mais elle pointe vers l'horizon d'une constitution élargie qui inclurait une objectivité (au sens strict i.e. une objectivité catégorialement déterminée) du morphologique, et donc une objectivité de l'apparaître. En effet, dans le jugement esthétique, l'imagination saisit

"une unité esthétique intuitive qui serait en quelque sorte *immanente* au divers même de l'intuition" (p. 283).

Le divers s'y "auto-unifie" sans unité logique (sans concept). Cette auto-organisation s'autodétermine comme forme du déterminable (de la matière). Mais il faut bien arriver

131 Sur ce point précis, cf. Petitot [1984], [1985a], [1990a] et [1999a].

132 Sur les rapports de Kant à l'esthétique romantique, cf. l'Introduction de Petitot [1985a].

à résorber l'écart ainsi créé entre la détermination catégoriale de la matière et son autodétermination esthétique.

"Alors qu'une *Critique de la Raison pure* s'efforce d'établir une "constitution" des pouvoirs de connaître [qui doivent coopérer pour l'entreprise de la connaissance], une *Critique du Jugement esthétique* découvre que ces pouvoirs ont dû être capables de 's'auto-constituer' avant toute institution" (p. 122).

D'où une "réflexion indéfinie sur l'information de la matière" (p. 127). La solidarité entre l'organisation biologique et la structuration sémiotique renvoie, comme à une racine commune, à un lieu où les choses "en train de naître à la forme" ne sont plus "dans" l'espace, mais "font" leur espace, le génèrent dynamiquement, *l'extériorité y devenant en quelque sorte "endogène"* (p. 126). C'est en ce sens que, pour Chédin, le plaisir esthétique est un désir d'objectivité "supérieure" (p. 194), objectivité que la finitude du Dasein rendrait introuvable. L'esthétique convertit réflexivement en affect une activité noétique dont le corrélat noématique est en fait un horizon.

Effet de "la conquête de la présence sur la représentation" (p. 107), l'esthétique aurait donc trait en définitive *au schématisme*. Le schématisme esthétique (à ne pas confondre avec la "symbolisation" propre au sublime) est, nous l'avons vu, un schématisme de la composition "sans concept" qui "précède" celui des catégories et qui unifie le divers perceptif dans l'idée d'une unité immanente (p. 109). Il traite avec l'Esthétique transcendantale, il est inséparable de la genèse phénoménologique des intuitions pures, et il renvoie à une introuvable géométrie morphologique qui permettrait d'objectiver, dans sa contingence propre, "l'inconcevable singularité de la forme" (p. 210).

Dans les formes naturelles "changeantes et mobiles", support d'une beauté pure et libre, on peut certes déceler comme le fera Goethe un *type* morphologique, mais il est impossible d'en abstraire un concept déterminant qui déterminerait l'unité synthétique de leur structure. L'unité y demeure, nous venons de le voir, intuitive. Elle est réglée par une idée normale esthétique, c'est-à-dire une intuition, à la fois singulière et générique, pouvant indéfiniment se diversifier, telle

"l'image qui flotte entre les intuitions singulières des individus".¹³³

"Unité figurative" et idée individualisée représentée *in concreto* par une intuition singulière, "fusion" et "condensation" de plusieurs référents concrets

"par l'effet d'une information intensive qui éclipse leurs modifications spatiales" (p. 76),

133 Kant [1790], p. 75. Cette problématique est l'ancêtre de celle type / token et de celle des prototypes dans les catégorisations empiriques. Elle sera, nous l'avons vu, considérablement approfondie par Goethe.

l'idée normale esthétique est bien un schème de composition sans concept. Elle *expose l'intuition*¹³⁴ (elle la ramène au générique) au lieu de *présenter le concept*. C'est un *idéal de la sensibilité*

"qui doit être le *modèle* inimitable d'intuitions empiriques possibles et qui, pourtant, ne donne aucune règle susceptible de définition et d'examen".¹³⁵

Il y a donc une différence essentielle entre règle et régularité. Dans la régularité générale du type, la règle reste *latente*, implicite, "infuse dans le divers qu'elle ordonne" (p. 139). Elle ne contraint pas outre mesure la libre production des formes.

En définitive, selon Chédin, la tâche de la réflexion esthétique chez Kant est de

"saisir l'auto-figuration (*Gestalt*) de la *Form*, lors d'une apparition originelle de l'*Erscheinung*, où *Form* et *Gestalt* font encore une même et seule apparition, sans figure d'objet" (p. 234).¹³⁶

IV. LA QUESTION DE LA FORME COMME RETOUR DE L'ARISTOTÉLISME ET DE L'EMPIRISME

Nous voyons qu'au-delà de réflexions génériques sur la finalité en général, sur le sens commun et sur l'Architectonique, la CFJ gravite autour d'un "noyau dur" constitué par les apories fondatrices d'une théorie de la forme, noyau dans lequel la philosophie transcendantale, d'une part, s'est retrouvée au plus près de systèmes métaphysiques, comme celui de Leibniz, qu'elle avait prétendu dépasser et, d'autre part, a anticipé de façon étonnante sur l'avenir.

La question centrale est ce que j'appelle *la question phénoménologique*. À supposer qu'une physique ait été élaborée de façon aussi complète que possible, comment rendre compte de la structuration qualitative du monde en étants singuliers et en existants actuels, en choses, en qualités, en états de choses, en processus, en événements qui sont perceptivement appréhendables et linguistiquement descriptibles ? Comment doit-on penser la relation et l'unité entre cette question phénoménologique et la philosophie transcendantale ?¹³⁷

134 En général, chez Kant, c'est un *concept* qui expose une intuition. L'idée normale esthétique (le type) est donc en quelque sorte, sans paradoxe, un *concept intuitif*. Ce qu'il sera chez Goethe (cf. plus haut).

135 Kant [1781].

136 Une fois la question phénoménologique de la présence dégagée dans la CFJ esthétique, rien n'empêche évidemment de décaler la réflexion esthétique kantienne vers une ontologie fondamentale de type heideggerien (pré-compréhension de l'être, épiphanie de l'apparaître, etc.). Cf. par exemple Crowther [1985]. Mais cela implique une rupture de l'unité de la troisième Critique dans la mesure où cela dénie son intention fondamentale.

137 Pour des précisions sur la question phénoménologique et son "tournant morphologique", cf. Ouellet [1987] et Petitot [1982c], [1985a], [1989a], [1990a].

Ainsi que nous l'avons vu, il existe dans la pensée kantienne *deux* principes de réponse. Cette dualité constitue ce que, utilisant l'expression d'André Robinet, j'appellerai *une architectonique disjonctive* de la philosophie transcendantale.

On pourrait dire que la CFJ est le lieu où s'effectue chez Kant une certaine "revanche" de l'apparaître matériel. Le fait de ne traiter les prédicats ontologiques que sont les catégories *ni* comme des prédicats abstraits des choses (pour éviter l'idéalisme dogmatique) *ni* comme des concepts de la réflexion ou des formes logiques (pour éviter l'empirisme nominaliste) conduit, dans la CRP, à une disjonction irrémédiable entre les éléments transcendants objectivants et les synthèses esthésiques produisant l'apparaître de la matière sensible. Or, l'organisation est précisément le corrélat objectif de ces synthèses esthésiques. D'où l'impossibilité d'en constituer l'objectivité à partir des éléments transcendants. Mais l'apparaître matériel ainsi forclus fait retour comme une sorte de "refoulé" et cela aussi bien du côté de l'idéalisme dogmatique que du côté de l'empirisme nominaliste. Kant navigue ici au plus serré entre les spectres de Leibniz et de Hume.

1. L'affinité et les concepts de la réflexion

Dans les grands écrits critiques (en particulier la CRP), la question phénoménologique est celle *des concepts de la réflexion* (unité et diversité, convenance et disconvenance, intérieur et extérieur, forme et matière) et *de l'affinité*.

La condition d'une *régularité* et d'une *uniformité* des phénomènes naturels est une précondition absolue de toute science, avant toute détermination objective. Mais quelle est la nature de l'affinité conférant une valeur objective aux concepts de la réflexion en dehors de toute déduction transcendantale ? L'affinité transcendantale (comme unité formelle de l'aperception) est une condition nécessaire mais non suffisante. Elle ne suffit que si les phénomènes sont réduits à de pures représentations. En fait, comme y a insisté Lewis White Beck, l'affinité concerne la possibilité qu'a la technique de la nature

"de présenter empiriquement des Gestalten constantes de qualité et des répétitions de paires ressemblantes d'états de choses"¹³⁸.

L'affinité relève du principe du jugement réfléchissant. À travers elle, la causalité acquiert, en plus de son statut de principe constitutif, le statut d'une maxime du jugement physique, c'est-à-dire d'une prescription pour trouver les causalités empiriques appartenant, elles, à la régularité de la nature.

"On trouve chez Kant la forme première de la conception moderne de la causalité telle qu'elle a été développée de nos jours en particulier par le Cercle de Vienne".¹³⁹

138 Beck [1981], p. 457.

139 Ibid. p. 459

Principe non subjectif d'association et de structuration du divers, l'affinité, comme l'a bien montré Fernando Gil, est intrinsèque au donné. Elle a trait à l'apparaître et constitue une sorte de "structure primaire" de l'objectivité, recouverte, lors du procès de constitution, par la "structure secondaire" de l'objectivité proprement dite.¹⁴⁰

Les concepts de la réflexion précèdent le concept d'objet et le rendent possible. Ils fournissent le lien entre une logique générale et la structuration qualitative-morphologique du monde sensible. Traiter cette dernière dans la perspective de la CFJ, c'est mettre la logique générale appliquée au donné empirique du côté du jugement réfléchissant et, donc, l'opposer radicalement à la logique transcendantale. Traiter cette dernière dans la perspective de l'OP c'est, au contraire, viser une fondation naturaliste de la logique générale (non pas dans sa forme mais dans son applicabilité).

Il est essentiel de souligner ce lien étroit qui existe entre l'applicabilité de la logique générale et la finalité de la nature pour le jugement. Appliquée au monde sensible, la logique formelle relève du principe de la réflexion qui suppose un ordre logique du monde. Autant il est légitime de prolonger la connaissance objective, comme dans l'OP, jusqu'à une reconquête physique de cet ordre logique, autant il est illégitime de poser cet ordre comme originaire et de tenter d'en dériver, comme a voulu le faire l'empirisme logique, une doctrine de l'objectivité.

2. L'amphibologie

La question phénoménologique engage au plus près les relations entre Kant et la tradition métaphysique représentée encore par Leibniz. Le principe intangible de réduction de la connaissance à la légalisation des seuls phénomènes fait transcendantalement obstruction selon Kant à toute explication en termes d'intériorité substantielle. Celle-ci, en effet, ne serait pas scientifique mais métaphysique. Elle reviendrait à confondre phénomène et chose en soi, à identifier affinité et harmonie, à faire comme si une logique générale (fondée sur les concepts de la réflexion) pouvait permettre d'accéder à une connaissance. L'amphibologie dénonce fort bien ces subreptions dogmatiques de l'intellectualisme métaphysique selon lequel l'existence ontologique de substances logiquement déterminables peut précéder les formes de l'intuition.¹⁴¹

Mais, évidemment, le problème devient beaucoup plus complexe une fois que l'en-soi a fait retour, comme dans l'OP, sous la forme d'une physique fondamentale qui permettrait d'accéder à un schématisme des concepts de la réflexion. Là encore, on voit opérer une alternative : soit s'en tenir à la CRP et aux PPM et alors penser la question phénoménologique en termes de réflexion transcendantale ; soit dépasser la CRP vers

140 Cf. Gil [1989].

141 Cf. par exemple Parkinson [1981].

une physique de la phénoménalisation, vers une constitution transcendantale objectivante non plus des simples phénomènes mais bien du phénomène du phénomène.

3. Le destin des formes substantielles et des entéléchies de Leibniz à Kant

On peut donc dire que, en ce qui concerne la théorie de la forme, la CFJ est le lieu où la philosophie transcendantale a dû réaffronter de la façon la plus aiguë ce qu'elle avait rejeté pour se constituer, à savoir la métaphysique substantialiste leibnizienne. L'éviction du concept métaphysique de substance dans la CRP (dans l'Esthétique transcendantale, la deuxième Antinomie et l'Amphibologie) et dans les PPM (en particulier dans la Dynamique), sa réinterprétation en termes de principes dynamiques de covariance et d'invariance subordonnés à une Phoronomie (c'est-à-dire à des principes de relativité) possède un prix transcendantal. Et ce prix est la CFJ elle-même. Autrement dit, la "coupure épistémologique" entre les sciences galiléo-newtoniennes et l'aristotélisme doit être thématifiée transcendantalement et cette thématification est précisément donnée par la troisième Critique.

Ernst Cassirer a fort bien clarifié ce point. Dans son ouvrage sur Kant, le chapitre consacré à la CFJ ne commence ni par l'esthétique ni par la biologie mais par le problème métaphysique *des formes substantielles et des entéléchies*. Selon lui, le fait fondamental qui a contraint Kant à concevoir la troisième Critique est le problème du statut *des particuliers* comme formes individuées et structurées. Il s'agit de repenser le geste aristotélien posant que les formes ne sont pas "derrière" les phénomènes comme des formes transcendantes séparées mais qu'elles sont *immanentes* aux phénomènes. La réconciliation de la forme et de la matière, du particulier et de l'universel s'effectue dans la tradition métaphysique substantialiste à travers les formes substantielles et les entéléchies supposées rendre compte de la structure *logique* du monde. Comme nous l'avons vu, la CFJ consiste avant tout selon Cassirer à appliquer le principe de la révolution copernicienne — c'est-à-dire en langage husserlien la découverte du fait que les objets sont des corrélats noématiques de synthèses noétiques — à ce problème.

Mais peut-on considérer que la CFJ résout cette question ? Certes non. En effet, l'architecture disjonctive opposant la voie réfléchissante de la CFJ à la voie déterminante de l'OP relaie en grande partie celle qui domine l'ensemble de l'œuvre de Leibniz. Dans son ouvrage magistral *Architecture disjonctive, Automates systémiques et Idéalité transcendantale dans l'œuvre de G.W. Leibniz*, André Robinet a montré en détail comment l'œuvre de Leibniz est dominée dans son ensemble par un conflit entre le mécanisme physicaliste et la réhabilitation des concepts aristotéliens de forme substantielle et d'entéléchie.¹⁴² Le conflit de base se produit entre les deux hypothèses suivantes (notations d'A. Robinet).

142 Robinet [1986]. Les références à cet ouvrage seront faites dans le texte.

D1. Les corps ne sont pas des substances. En tant que composés ce ne sont que des êtres apparents. Ils n'existent que comme phénomènes congruents bien fondés, comme assemblages spatiaux, sans unité propre, de monades composantes. Leur unité et leur individuation ne sont que nominales. Elles résultent de la perception et du langage — donc de la métaphysique du mental — qui découpent dans la réalité des unités organiques qui, ontologiquement, ne sont que des agrégats. Il n'existe donc pas de substances composées ni de matière première et seules les monades sont des substances. Tous les phénomènes sont réductibles au seul mouvement local et l'unique fondement de l'apparaître se trouve dans le sujet.

D2. Il existe des substances composées qui ne se réduisent pas à des substances simples nominalement composées et qui possèdent un répondant ontologique *per se*. Il existe un fondement ontologique de la composition et de l'organisation morphologiques de la manifestation. Les corps composés sont des substances résultant de l'union d'une forme et d'une matière première au moyen de formes substantielles. Leur phénomène est bien fondé, véritable, lié à la matière seconde (pp. 13-15).

André Robinet étudie à fond les quatre principales versions de D2 élaborées successivement par Leibniz au cours d'un "effort intellectuel incommensurable" (p. 200) consacré à la compréhension de la "corporéité actuante" (p. 225).

(i) La réhabilitation des *formes substantielles*, à partir de 1679, dans la correspondance avec Arnauld (elles avaient été rejetées entre 1668 et 1671 au profit d'un pan-mécanisme fondé uniquement sur la grandeur, la figure et le mouvement). Les formes substantielles sont *l'ens per se* des substances composées, leur principe d'individuation. Leur expression assure l'intelligibilité de leur action (cf. pp. 39-52).

(ii) La réhabilitation des *entéléchies* en 1691. Comme acte de la force, l'entéléchie conjugue forme substantielle et force. Elle permet à Leibniz de fonder *la Dynamique*. L'entéléchie est

"le principe de l'actualité et de la réalité dont la forme substantielle n'est plus que l'application aux substances vivantes et aux substances corporelles" (p. 64).

En 1695, Leibniz introduit dans le *Système nouveau de la Nature* le concept de *forces primitives* (différentes des forces mécaniques dérivées) comme principe intérieur de l'action analogue à un principe vital organique.

(iii) À partir de 1696, *la théorie monadologique* permet de faire la synthèse entre l'entéléchie et *la matière première* et d'élaborer les concepts d'action et d'énergie (cf. p. 73).

(iv) Enfin, entre 1712 et 1716, principalement dans la correspondance avec des Bosses, *le vinculum substantiale* permet de comprendre comment un lien substantiel entre monades, lien interprétable naturellement et physiquement, en arrive à constituer

la matière seconde. Alors que les formes substantielles, les entéléchies et les monades ne font que

"conférer l'unité de la forme à la matière première" (p. 89),

le vinculum substantiale permet de penser les corps comme d'authentiques "automates systémiques". C'est déjà l'*Opus Postumum* kantien.

L'ensemble de ces théories successives provient de la constatation par Leibniz qu'il est impossible, seulement par la grandeur, la figure et le mouvement, de rendre compte de la diversité et de la structure des formes comme complexes de

"discontinuités observées dans la matière-étendue" (p. 29).

Je cite souvent à ce propos ce passage extraordinaire d'une lettre au Révérend Père des Bosses du 2 février 1706 :

"Si l'on pose la plénitude des choses (comme font les cartésiens) et l'uniformité de la matière, et si l'on ajoute seulement le mouvement, on obtient toujours une succession de choses équivalentes ; (...) et ainsi, nul ne peut distinguer l'état d'un moment de l'état de l'autre, pas même un Ange ; et donc, on ne pourrait trouver aucune variété dans les phénomènes ; partant, outre la figure, la grandeur et le mouvement, il faut admettre des formes au moyen desquelles la différence des apparences surgisse dans la matière, formes qu'on ne peut intelligiblement chercher, me semble-t-il, qu'à partir des Entéléchies".

C'est cette architectonique disjonctive leibnizienne qui, selon moi, fait retour dans les dernières œuvres de Kant. Mais elle y subit évidemment un déplacement notable. La voie D2 étant définitivement barrée (obstruction transcendantale), c'est la double voie dont nous avons parlé qui s'oppose désormais à D1. La première voie est celle de la CFJ. Elle reformule D2 en termes de jugement réfléchissant, de finalité, d'analogie, de *als ob*. La seconde voie est celle de l'OP. Elle reformule D2 en termes de jugement déterminant, de dynamique fondamentale, de phénomène du phénomène, de *weil*.

Mais bien que notablement déplacée, l'architectonique disjonctive subsiste. Elle est léguée par Kant à l'avenir.

4. L'irréductibilité du réalisme ontique propre à l'empirisme

Nous venons de voir que, dans sa théorie de la forme, Kant se retrouve au plus près de la métaphysique substantialiste leibnizienne et, en particulier, de son dynamisme entéléchique. Mais il se trouve également au plus près de l'empirisme (humien) que la CRP prétendait dépasser.

Comme l'a montré Michel Malherbe dans son ouvrage de référence *Kant ou Hume*,

"la force de l'empirisme se trouve dans son réalisme ontique : le réel n'est pas rationnel, mais sensible" (p. 11).

Des étants singuliers, des particuliers intérieurement structurés y sont originellement donnés avant toute connaissance.

"L'empirisme pose l'antériorité de l'être réel" (p. 239).

Il pose l'expérience sensible comme *absolue*. C'est dire que, dans l'empirisme, contrairement à ce qu'il en est chez Kant, la matière précède la forme. L'espace et le temps ne sont que des ordres de distribution des impressions, c'est-à-dire des *a posteriori formels* (p. 46). Pour l'empirisme, la présence sensible est l'être même alors que, pour la philosophie transcendantale elle n'est que le phénomène de l'être et se trouve donc subordonnée en tant que telle aux conditions a priori de la manifestation. Mais cette scission entre phénomène et chose en soi abolit le réalisme ontique irréductible de l'empirisme matériel. Et Michel Malherbe montre fort bien que c'est en définitive ce problème qui fait retour dans la troisième Critique.

"La nécessité constituante de l'entendement concerne seulement la représentation objective des choses et non les choses elles-mêmes",

"il y a dans la matière empirique un caractère irréductible à toute représentation, à savoir sa diversité même (multiplicité et hétérogénéité)" (p. 144).

C'est de "ce caractère proprement ontique, et non pas seulement phénoménal", qu'il s'agit de rendre compte. La CFJ trouve une réponse dans la théorie de l'accord, contingent, de l'entendement et de la raison avec cet ontique empirique. À ce titre, comme le dit Malherbe, elle redécouvre l'empirique précédant les synthèses. C'est à nouveau le problème, dont nous discutons plus haut à propos des thèses d'Olivier Chédin, de la régression du *Phänomen* jusqu'à l'*Erscheinung* comme présence.

"Matière vive, la présence de l'être réel est ouverte en une manifestation originaire et élémentaire, manifestation qui ne manifeste rien ni ne se manifeste à aucun regard préalable, mais qui consiste dans le surgissement primitif de ce qui est, hors du néant" (p. 269).

CONCLUSION

Dans sa réconciliation de la Nature et du Sens, la CFJ constitue le socle philosophique d'une conception de l'esthétique qui révélera une remarquable permanence. Nous avons vu ce qu'il en était pour Goethe. Nous allons dire quelques mots dans le chapitre suivant de penseurs plus modernes en commençant par Paul Valéry.

CHAPITRE III**LA PENSÉE MORPHOLOGIQUE :****DE PEIRCE ET HUSSERL À VALÉRY, TURING, MERLEAU-PONTY ET ECO**

Il existe une remarquable permanence de la question morphologique dans la pensée moderne. Nous l'avons constaté au cours des deux chapitres précédents aussi bien à propos de Leibniz et de Kant que de Lessing et de Goethe. Dans ce troisième chapitre, nous avons regroupé quelques brèves études concernant la pensée morphologique chez certains autres grands théoriciens. Nous commençons par montrer comment les réflexions morphologiques de Paul Valéry confirment celles de Kant. Nous esquissons ensuite des remarques plus sémiotiques et phénoménologiques à propos de Peirce, Husserl et Merleau-Ponty. Puis nous donnons quelques brèves indications sur les modèles morphogénétiques de D'Arcy Thompson (l'un des grands inspirateurs de René Thom et de Claude Lévi-Strauss comme nous l'avons vu au chapitre 1) et de Turing. Nous commentons enfin pour conclure les récentes réflexions d'Umberto Eco sur les racines morphologiques du sens.

I. PAUL VALÉRY ET LA "MORPHOLOGIE GÉNÉRALISÉE".**1. La forme et le sens**

Cette étude sur Paul Valéry a été écrite à l'occasion du Colloque International organisé par le Docteur Jean Hainaut au Collège de France le 18 Novembre 1995.¹⁴³ Il a également fait partie d'un hommage à Jean-Claude Coquet.¹⁴⁴

On connaît la passion de Paul Valéry pour les mathématiques (la topologie, la théorie des groupes, etc.) et les sciences physiques (Maxwell, Kelvin, etc.) qui, parce qu'elles maîtrisent leur langage, permettent d'accéder à une reconstruction explicative du réel. Mais on connaît aussi sa réflexion ininterrompue sur la *phénoménologie* de la réalité sensible, son apparaître intuitif et sa présence profonde dont l'intelligibilité est souvent détruite par les reconstructions scientifiques.

Paul Valéry est sans doute l'une des intelligences modernes qui a le mieux saisi les diverses dimensions, à la fois scientifiques et philosophiques, de la problématique de

143 PM [1998]. On pourra consulter l'intéressante critique du colloque par J.-L. Lemoigne, spécialiste de la complexité, à l'URL <http://www.mcxapc.org/lectures/19-17>.

144 SPD [1996].

la forme. Comme Goethe, dont il est l'héritier direct, il était un éminent penseur morphologique.¹⁴⁵ Malgré sa défiance envers les mythologies verbales de la philosophie littéraire, il a en particulier compris avec une rare acuité le lien indissoluble qui existe entre la contemplation esthétique et l'explication naturaliste des formes naturelles résultant d'une "technique" morphogénétique de la Nature.

Valéry visait une véritable "intelligence des formes" conduisant d'un naturalisme morphologique à une poïésis structurale. Pour lui, comme pour tous les grands penseurs morphologistes, les formes naturelles étaient

"des lois qui parlent aux yeux",¹⁴⁶

c'est-à-dire des lois d'un type très particulier, à la fois législatrices (explicites et conceptuelles) et vécues (implicites et non conceptuelles).

"La forme (...) est le commensurable ressenti et l'enchaînement de cet effet et de cette découverte d'une loi à la fois cachée et évidente, loi qui donne à des produits de l'esprit valeur multiple".¹⁴⁷

Dans les formes, les symétries et les corrélations au sens de Goethe se révèlent essentielles. Elles constituent une "eurythmie" qui opère à la base de l'intelligence morphologique.¹⁴⁸ Comme Goethe, Valéry considérait que la forme était supérieure au sens dans la mesure où c'est dans la forme que le sens s'enracine. C'est pourquoi, selon lui,

"Une forme (...) a plus de prix et même de sens que toute pensée".¹⁴⁹

Dans un très beau travail consacré à la pensée morphologique de Valéry, Florence de Lussy explique comment elle a découvert dans les notes des cours du Collège de France de 1940-1941 un projet de *morphologie généralisée*.¹⁵⁰ On y voit Valéry s'occuper de processus physiques de diffusion et de propagation, d'occupation spatiale de formes, de formes physiques complexes comme les tourbillons, de formes biologiques organisées végétales et animales. L'anticipation valéryenne est tout à fait étonnante.

145 Pour des informations sur Paul Valéry, cf. évidemment les travaux du *Centre d'Etudes Valéryennes* de l'Université Paul Valéry de Montpellier et en particulier le *Bulletin des Etudes Valéryennes*. L'URL est <http://www.serinf2.univ-montp3/serinf/XXESU/PV/val>.

146 Valéry [1957], p. 1173.

147 Valéry [1957-1962], XV, p. 77.

148 Cf. Celeyrette-Pietri [1987].

149 Valéry [1957], p. 499.

150 (de) Lussy [1987].

Je me focaliserai ici sur certains aspects épistémologiques du problème de la forme chez Valéry en suivant à titre d'exemple l'un de ses plus beaux textes morphologiques, *L'Homme et la Coquille*.¹⁵¹ Ce texte tardif de 1937 développe une rêverie gnoséologique sur ce que peut être à la fois objectivement et subjectivement une forme naturelle comme une coquille, forme dont la *pensée* de l'apparaître morphologique oscille entre la recherche d'un introuvable principe organisateur et l'évaluation esthétique contemplative (cf. figure 1). Comme Jean-Claude Coquet l'a montré dans son analyse "La bonne distance"¹⁵², Valéry y formule d'une façon des plus heureuses les moments d'une *quête épistémique* d'intelligibilité. La quête commence par une "sollicitation" de l'esprit :

"S'il y eût une poésie des merveilles et des émotions de l'intellect (à quoi j'ai songé toute ma vie), il n'y aurait point pour elle de sujet plus délicieusement excitant à choisir que la peinture d'un esprit sollicité par quelqu'une de ces formations naturelles remarquables qui s'observent çà et là (ou plutôt qui se font observer) parmi tant de choses de figure indifférente et accidentelle qui nous entourent".

Elle restera d'ailleurs inachevée :

"Comme Hamlet ramassant dans la terre grasse un crâne, et l'approchant de sa face vivante, se mire affreusement en quelque manière, et comme il entre dans une méditation sans issue, que borne de toutes parts un cercle de stupeur, ainsi, sous le regard humain, ce petit corps calcaire creux et spiralé appelle autour de soi quantité de pensées, dont aucune ne s'achève...".

151 Valéry [1957], pp. 886-907. Lors du Colloque du Collège de France, Madame Judith Robinson-Valéry a également commenté ce texte et a lumineusement montré, en remontant au *Léonard* de 1895 et à *Eupalinos* de 1921, à quel point il constituait une leçon de méthode philosophique, scientifique et intellectuelle.

152 *Actes sémiotiques* VI, 55, 1984.



Figure 1. *Exemple de coquille.*

La réflexion se focalise donc sur une forme naturelle et sur son apparaître. D'emblée cet apparaître qui est "figure" non-indifférente se trouve déplacé du sujet vers l'objet. L'*énigme* de sa réalité va enclencher un parcours cognitif modal se déroulant entre l'affect ("l'émotion"), l'esthétique ("la poésie des merveilles") et l'explication scientifique ("l'intellect").

Sur le plan philosophique, la méditation morphologique valéryenne rappelle étonnamment la réflexion kantienne de la CFJ que nous avons analysée au chapitre précédent.

2. Ordre VS Invention

"Comme un son pur, ou un système mélodique de sons purs, au milieu des bruits, ainsi un *crystal*, une *fleur*, une *coquille* se détachent du désordre ordinaire de l'ensemble des choses sensibles".

Les exemples sont ceux de Kant. Il s'agit de formes organisées, de formes morphologiquement saillantes. Ces objets "privilegiés" posent un problème fascinant car ils sont

"plus intelligibles à la vue, quoique plus mystérieux à la réflexion, que tous les autres que nous voyons indistinctement".

Valéry met ainsi d'emblée en relief la difficulté centrale qui est celle de la disjonction, pour les êtres organisés, entre "l'intelligibilité" immédiate et intuitive produite par leur saisie sensible et le "mystère" intellectuel de leur principe organisateur interne. Il est très difficile de penser ces êtres comme "machines" car

"ils nous proposent, étrangement unies, les idées d'ordre et de fantaisie, d'invention et de nécessité, de loi et d'exception".

Magnifique façon de reformuler l'alliance esthétique kantienne entre la liberté imaginative et la légalité cognitive. Et s'ensuit immédiatement une formulation toute aussi heureuse de l'aporie kantienne de la finalité : se représenter dans l'apparaître même l'idée d'une fin, d'un processus générateur, tout en ne pouvant pas accéder conceptuellement à une connaissance procédurale de celle-ci.

"Nous trouvons à la fois dans leur apparence, le semblant d'une *intention* et d'une *action* qui les eût façonnés à peu près comme les hommes savent faire, et cependant l'évidence de procédés qui nous sont interdits et impénétrables".

Le conflit dialectique interne au savoir oppose une "construction" mécanique causale à une "production" vivante finale (téléologique). Il s'agit donc bien de l'énigmatique tendance "technique" de la Nature à produire des formes.

"Nous concevons la *construction* de ces objets, et c'est par quoi ils nous intéressent et nous retiennent ; nous ne concevons pas leur *formation*, et c'est par quoi ils nous intriguent".

3. Type générique VS Variations

Valéry décrit alors une "première approximation de la forme considérée" comme "cône" déformé par une "torsion",

"développement combiné des thèmes simples de l'hélice et de la spire".

Ce "motif" est un *type générique*. Il est abstrait, et même mathématiquement descriptible. Mais ce n'est pas pour autant un véritable schème. C'est une plutôt une "idée" car il n'est pas mathématiquement "constructible", limite qui vient faire obstruction à sa portée explicative. Il ne permet qu'une description et non pas une explication car il est impossible d'en déduire une générativité formelle permettant d'engendrer des modèles mathématiques *diversifiés* du divers empirique qu'il subsume. C'est parce que les formes naturelles sont sans schème mathématisé faute de l'existence d'une géométrie et d'une physique morphologiques, qu'il faut une réflexion philosophique, et même plus précisément une critique du jugement téléologique.

Comme "version générale", le type général est simple et la "merveilleuse variété" des coquilles observables

"illustre, plus qu'elle ne l'interrompt, la continuité de la *version* générale de la forme. Elle enrichit, sans l'altérer, le motif fondamental de l'hélice spiralée".

Autrement dit, une libre profusion empirique est *conforme* à la légalité imposée par le type générique. Celui-ci possède une diversité interne, mais le *principe générateur* en est caché dans la nature (dans sa "technique" inintelligible). Il n'est pas maîtrisable mathématiquement et c'est pourquoi, par conversion d'un manque d'objectivité en un supplément de subjectivité, ces formes exercent esthétiquement dans leur manifestation une "séduction sensible". Entre la légalité normative objective et la liberté esthétique, il y a comme un "vertige réglé".

"Sans cesser de s'obéir et de se confirmer dans sa loi unique, cette *idée* de progression périodique en exploite toute la fécondité abstraite et expose toute sa capacité de séduction sensible. Elle induit le regard, et l'entraîne à je ne sais quel vertige réglé".

Quel langage de description utiliser alors pour mener au discours l'intelligibilité d'une telle émergence phénoménale ? Quels "modes d'expression et de compréhension" ? Le langage naturel permet certes de décrire adéquatement les "agréments" de la forme. Son riche lexique morphologique lui permet certes de parler adéquatement de la façon singulière dont

"le cône s'allonge ou s'aplatit, se resserre ou s'évase ; les spirales s'accusent, ou se fondent ; la surface se hérissé de saillies ou de pointes, parfois fort longues, qui rayonnent ; elle se renfle quelquefois, se gonfle de bulbes successifs que séparent des étranglements ou des gorges concaves sur lesquelles les tracés de courbes se rapprochent".

Mais il ne permet pas de "résumer en peu de signes" "ce système de lignes et de surfaces". Quant aux métalangages scientifiques, mathématiques et physiques, ils sont certes à même de formuler opératoirement le type générique et d'expliquer la physico-chimie du substrat matériel mais, selon Valéry, ils ne sont pas à même de construire un lexique morphologique approprié. On ne saurait trop insister sur le fait que c'est ce conflit dramatique *entre physique mathématique et lexique morphologique* qui constitue l'obstacle épistémologique majeur à une théorie scientifique des formes.

Après cette "description tout extérieure et aussi générale que possible", Valéry se pose alors le problème de l'*explication*.

4. Physique et esthétique des formes

Comment la matière en vient-elle à s'organiser ? Qu'en est-il de "la vraie génération des coquilles", du principe de leur formation par la Nature, "la *Produisante* ou la *Productrice*" ?¹⁵³ Bien sûr nous disposons de tous les résultats de la physico-chimie, de la biochimie et de la génétique sur ce processus de morphogenèse. Mais ils

153 Valéry retrouve le problème de la "techné" de la Nature comme art chez Kant.

demeurent apparemment insuffisants. Car "je ne sais que ce que je sais faire" et c'est pourquoi la connaissance humaine est essentiellement *mécanique*.

Dans sa *Zaharoff Lecture* de 1993, Jacques Bouveresse a insisté sur *l'instrumentalisme* corrélatif chez Paul Valéry de son peu de goût pour une philosophie qu'il jugeait être, à l'exception de celle de Descartes, essentiellement inutile.¹⁵⁴ Pour Valéry, un savoir n'est justifié que s'il est également une maîtrise finalisant un pouvoir, le langage n'étant qu'un moyen provisoire. C'est la fabrication, l'ingénierie, la poïesis et la techné qui comptent.

Et c'est pourquoi, en ce qui concerne les formes naturelles la *contingence de la forme* et la "bizarrerie" de ses "agréments" en est un nécessaire point d'achoppement.

"Car une *machine* ne commet pas de tels écarts ; un *esprit* les eût recherchés avec quelque intention ; le *hasard* eût égalisé les chances. Ni machine, ni intention, ni hasard... Tous nos moyens sont évincés".

Et c'est pourquoi la formation est "mystérieuse" et conduit, comme l'affirmait Kant, à élargir le *Concept* de la Nature du mécanisme à *l'art*.

Le mécanisme ne suffit pas et

"peut-être se trouve-t-il ici une difficulté essentielle".

Ce que la finitude de notre entendement discursif rend si difficile à comprendre est que, comme le formule admirablement Valéry, la vie "*ne sépare pas sa géométrie de sa physique*".

"le moindre coquillage me fait voir (...) [une] liaison indissoluble et réciproque de la figure avec la matière".

Pour comprendre les morphologies, il faudrait donc une Dynamique et une Physique de la Forme, autrement dit, une théorie de l'(auto)-organisation. Il faudrait comprendre comment des mécanismes d'interactions microphysiques et biochimiques peuvent engendrer des formes macroscopiques émergentes tout à la fois aussi irrégulières et aussi organisées. Valéry l'a fort bien compris. Il a saisi ce que pourrait être un structuralisme dynamique pour la biologie.

"Les cellules sécrétoires du manteau et de sa marge font leur œuvre *en mesure* : les tours de spires progressent ; le solide s'édifie ; la nacre s'y dépose. (...) La disposition des courbes qui, sillons ou rubans de couleur suivent la forme, et celles de lignes qui les coupent, font songer à des "géodésiques", et suggèrent l'existence de je ne sais quel "champ de forces", que nous ne savons pas déceler, et dont l'action imprimerait à la croissance de la coquille l'irrésistible torsion et le progrès rythmique que nous observons dans le produit".

154 Bouveresse [1993].

Une *morphodynamique* devrait pouvoir faire passer de la physico-chimie au type morphologique générique.

5. La finalité

Suspendant méthodologiquement les savoirs préexistants et s'autorisant une question "toute naïve", Valéry rencontre la première interrogation : "Qui donc a fait ceci ?". La connaissance consiste à remplacer du donné par du reconstruit, à "refaire par la pensée". L'explication est donc procédurale, inséparable du *Faire*. Mais quel est "l'auteur" de ce "faire" ? Kant dira, la Nature dans son "art de la finalité interne". Et le problème est bien celui de la finalité de l'organisation : une forme comme celle d'une coquille est une forme organisée, une structure, une totalité relevant d'un introuvable schématisme de la composition.

"J'ai ramassé celle-ci sur le sable. Elle s'offrait à moi pour n'être pas une chose informe, mais bien une chose dont toutes les parties et dont tous les aspects me montraient une dépendance, et comme une suite remarquable, de l'un à l'autre, un tel accord, que je pouvais, après un seul regard, concevoir et prévoir la succession de ces apparences".

Il y a une "connaissance" visuelle intuitive qui n'arrive pas à être formalisée. D'où l'*idée* de finalité.

"L'unité, l'intégrité de la forme d'une coquille m'imposent l'idée d'une idée directrice de l'exécution ; idée préexistante."

6. La science et la "poésie des merveilles"

Les temps ont bien changé depuis la méditation valéryenne. Depuis une trentaine d'années une véritable révolution scientifique a eu lieu. Elle concerne l'approche physicaliste et biochimique des phénomènes morphologiques et morphogénétiques macroscopiques. Pensons en particulier aux explications génétiques de la morphogenèse et aux théories physico-mathématiques (théorie des catastrophes et des bifurcations d'attracteurs de systèmes dynamiques non linéaires, théorie des phénomènes critiques et des ruptures de symétrie, théorie de l'(auto)-organisation, états critiques auto-organisés, thermodynamique non linéaire et structures dissipatives, etc.) qui permettent d'expliquer comment, sur la base de phénomènes d'interaction et de comportements collectifs coordonnés (coopérations et conflits) se situant à une échelle intermédiaire ("mésoscopique"), des unités de petite échelle ("microscopiques") peuvent s'organiser en structures émergentes de grande échelle ("macroscopiques").

On peut supposer que ces théories auraient enthousiasmé Valéry. Elles ont permis d'élaborer une *physique qualitative des morphologies phénoménales*, autrement

dit une physique du sensible. En montrant comment il est possible que, dans les formes qu'elle produit, la nature "ne sépare pas sa géométrie de sa physique", elles répondent aux interrogations les plus profondes de Valéry. La science a désormais rejoint la "poésie des merveilles".

II. LA PENSÉE MORPHOLOGIQUE DE PIERCE À LA THÉORIE DES PATTERNS

Dans cette section nous ajoutons, à titre de points de repère, quelques brèves remarques sur d'autres théoriciens fondamentaux de la relation entre la forme et le sens.

1. Peirce

À la suite de la *Naturphilosophie* schellingienne, les vitalistes du XIX^e siècle développèrent l'idée que des principes organisateurs morphogènes peuvent, bien que de nature non physique, s'incarner dans des substrats matériels. Mais l'échec de leur idéalisme fut complet. Le problème des formes et de leur développement demeura ainsi comme une épine métaphysique plantée dans le corps de la science. Avant la révolution des modèles physico-mathématiques de morphogenèse contemporains, sa seule reconversion positive sera le courant sémiotique qui, parti de Goethe, conduira, via la phénoménologie, au structuralisme.

Peirce est un jalon essentiel dans la reformulation sémiotique du problème de la forme et des structures. Dans sa tentative de comprendre l'énigme de la diversité et de la complexification évolutive croissante des êtres organisés, il a réactivé à sa façon tous les grands thèmes leibniziens et kantien.

La culturalisation des signes naturels passe par des interprétants socio-psychologiques (des "minds", que ce soit au sens de consciences, d'interprétants psychologiques et privés, ou au sens de conventions sociales, d'interprétants collectifs et publics). Mais chez Peirce l'opposition entre non sémiotique et sémiotique ne redouble pas celle entre naturel et culturel. Il peut en effet y avoir des "minds" *naturels* agissant comme causes finales. Dans une certaine mesure, *toute fonction attachée à une structure est sémiotique et fait intervenir un interprétant*. Par exemple les réactions physico-chimiques complexes constitutives du métabolisme d'un organisme biologique sont sémiotiques en ce sens. De par les liens entre structure et fonction, le vivant est une machine sémiotique *naturelle*. Chez Peirce, le seuil fondamental entre non-sémiotique et sémiotique est plutôt celui entre les niveaux *dyadiques* (de type stimulus-réponse où des causes efficientes produisent mécaniquement des effets) et les niveaux *triadiques* (où un interprétant, un "mind", sélectionne dans son environnement les stimuli qui sont pour lui *fonctionnellement* pertinents).

Peirce a ainsi reformulé de façon à la fois sémiotique et naturaliste la question de la genèse et de l'évolution vers la complexité des formes et des structures naturelles, et cela jusqu'à un niveau qui se situe bien au-dessus du seuil inférieur de l'iconisme primaire. Ce point est tout à fait essentiel. Dans sa tentative de comprendre l'énigme de la diversification et de la complexification croissante des êtres organisés, Peirce a réactivé à sa façon la problématique aristotélicienne des *entéléchies* organisatrices. Il a réinterprété les entéléchies et leur finalité interne comme des signes naturels auto-interprétants.

2. Husserl

Husserl constitue un jalon essentiel sur le chemin d'une eidétique *formelle* de la forme dans la mesure où, s'inscrivant dans le phylum néo-aristotélicien à travers Brentano, il a entièrement repensé la problématique des structures morphologiques de l'apparaître sensible dans le cadre d'une théorie des relations méréologiques de dépendance entre tous et parties. Grâce à la corrélation noético-noématique, il est arrivé à tenir ensemble les dimensions morphologique, logique et ontologique de la question de la forme. Comme l'a expliqué Elmar Holenstein, cela sera l'une des sources du structuralisme jakobsonien.¹⁵⁵

Husserl radicalise dans une perspective anti-naturaliste l'antinomie de la forme. Selon lui, il existe une impossibilité de principe d'une physique de la manifestation. La physique élimine les qualités sensibles et ce qu'il appelle le

"flux héraclitéen des morphologies sensibles remplissant la spatialité intuitive."¹⁵⁶

Il est donc contradictoire de vouloir y chercher leurs causes. Les "essences morphologiques vagues" proto-géométriques et les qualités secondes ne sont pas objectivables. Non seulement il n'existe pas, et ne peut pas exister, de physique morphologique, mais, même si les formes naturelles sont des structures spatio-temporelles, il ne peut pas non plus exister de *géométrie* morphologique qui pourrait jouer le rôle d'esthétique transcendantale pour une eidétique *matérielle* de la forme.¹⁵⁷ C'est pour des raisons *d'essence* que les concepts morphologiques ne peuvent pas être

155 Cf. Holenstein [1974] et [1992].

156 Husserl [1976], p. 32.

157 Rappelons que dans le lexique husserlien l'opposition formel / matériel redouble souvent l'opposition analytique / synthétique. La géométrie est l'exemple même d'une eidétique matérielle (cf. Petitot [1994c]).

mathématisés.¹⁵⁸ C'est donc une *autre* eidétique qui doit prendre en charge la question de la forme. Ce sera l'eidétique phénoménologique et, en particulier, l'ontologie formelle des relations de dépendance et de "fondation" entre déterminations.

Husserl est également essentiel pour notre propos dans la mesure où il a montré, dans le cadre transcendantal de sa phénoménologie de la constitution des objectivités noématiques, comment l'approche kantienne peut être objectivée et le "comme si" de la beauté quasi-objective transformé en authentique objectivité.^{159, 160} Il a repris dans les *Ideen II*¹⁶¹ une partie des résultats de Kant pour les reformuler dans le cadre de sa théorie des couches d'être et des ontologies régionales. D'après la corrélation noèse / noème, *la valeur est le corrélat noématique de l'affect* (du sentiment de plaisir ou de peine). Par conversion (ce que Husserl appelle une *modification*) de l'attitude affective en attitude théorique, la jouissance subjective se convertit en propriété quasi-objective (la "beauté"). Bien que non objective au sens strict, cette propriété n'a rien de naïvement subjectif. Elle participe d'une couche d'être (d'une strate objectale) donnée non seulement dans l'intuition sensible mais également dans l'intuition *axiologique*. D'où le concept *d'objet-valeur* :

"L'objet-valeur qui, dans son sens objectal, inclut la quiddité caractéristique de l'entité-valeur, est le corrélat de la saisie théorique de valeur" (p. 32).

L'objet-valeur est une forme évaluée et, pour Husserl, la valeur se donne — aussi immédiatement que dans une perception — dans une intuition axiologique certes

158 Nous avons souvent commenté les analyses fondamentales de Husserl sur les limites intrinsèques de la géométrie. Cf. Petitot [1994c], [1999a].

159 Sur les lectures phénoménologiques de Kant concernant la perception comme acte interprétatif et visée intentionnelle, cf. par exemple Prauss [1980] (ainsi que son commentaire dans Ameriks [1982]) et Aquila [1981].

160 On peut aussi interpréter le *als ob* comme indication du caractère *fictionnel* des objets esthétiques. Telle est la thèse, par exemple, d'Eva Schaper (cf. Schaper [1965], [1979] et Savile [1981]). Mais dans la mesure où la beauté libre n'est, et ne peut être, que celle des formes *naturelles*, il ne peut s'agir de "fiction" au sens standard du terme. Il s'agit bien plutôt d'une *limite* de l'objectivité, d'un seuil où la déterminabilité mathématique des phénomènes semble rencontrer une limite de principe. Si l'on parle de "fiction", alors il faudrait en parler au sens où Leibniz parlait de "*fictions bien fondées*" ou de "*fictions fondées en réalité*" à propos des infinitésimales. Les "propriétés émergentes" et les "configurations de traits structuraux" dont traite le jugement esthétique selon Schaper sont *objectivement* émergentes : elles sont le phénomène de la finalité interne objective.

161 Husserl [1982]. La pagination des références sera faite dans le corps du texte.

fondée sur l'intuition sensible mais possédant en outre des caractères spécifiques propres. L'objet peut être donné

"dans une donnée originaire dans laquelle, sur la base de la simple représentation intuitive, s'édifie un acte d'évaluation qui joue, dans l'immédiateté de sa motivation vivante, le rôle d'une perception de valeur (dans notre langage : une saisie de valeur) dans laquelle le caractère de valeur est donné lui-même originairement dans l'intuition" (p. 263).

C'est donc à travers une *aperception* remplie par une intuition sensible (l'apparaître sur le mode esthétique) que certains objets sont saisissables comme objets-valeurs (cf. p. 301). Il faut bien noter en effet que, pour Husserl, de même que dans le jugement théorique un sens d'objectivité (un objet intentionnel, un noème) se trouve rempli par une perception, de même, dans le jugement esthétique *un autre sens d'objectivité* (un autre objet intentionnel, un autre noème) se trouve rempli par la jouissance. Le noème est dans ce cas "l'objet de désir", corrélat d'une "intention oréxisque", d'une "orexis évaluante", bref, l'objet-valeur d'une intentionalité désirante.

La jouissance n'est pas une simple projection passionnelle. C'est un mode de présence du sujet auprès d'un objet dont, réciproquement, l'apparaître s'effectue sur le mode *signifiant*. On peut la mettre en parallèle avec la perception. Dans la région matérielle (celles des choses naturelles physiquement déterminables), la visée théorique possède comme objet intentionnel un sens d'objectivité (l'objet d'expérience kantien) dont la perception est un acte de remplissement (théorie husserlienne de la vérification comme remplissement des intentions par des intuitions). De même, dans la région esthétique, la jouissance est un acte de remplissement d'un objet intentionnel spécifique, le noème "objet de désir" corrélat, nous venons de le voir,

"d'une oréxis évaluante, tendant vers l'attente, vers la jouissance" (p. 33).

Mais, Husserl y insiste à plusieurs reprises, la couche signifiante de la valeur *n'est pas autonome*. Elle se fonde dans la couche *morphologique* (elle-même fondée dans la couche matérielle) qui est le corrélat des actes noétiques de la synthèse de l'appréhension perceptive. La signifiante est un lieu où perception et évaluation se rejoignent pour se conjoindre et où *la valeur (le sens) se fonde dans la forme*.

L'intérêt principal de l'analyse husserlienne est de reposer sur une théorie générale systématique des ontologies régionales, des rapports de dépendance d'essence entre les différentes objectivités noématiques et des rapports d'édification entre les différentes couches d'être. Dans l'ontologie stratifiée que la phénoménologie se propose de décrire, *la couche de la valeur est fondée dans la couche morphologique corrélatrice*

des actes de perception. La valeur esthétique n'est pas un prédicat de la réflexion relié à des actes subjectifs d'évaluation, mais bien un *corrélat objectal*, une couche objective (en un sens généralisé d'objectivité) superposée à la couche des prédicats sensibles. Si elle est subjective c'est parce que, comme Kant a été le premier à l'expliquer, son sens caractéristique d'objectivité (son noème) inclut un mode d'apparaître subjectif (cf. p. 39). À partir de là, Husserl va compléter le parallèle entre objets de perception et objets de valeur : *la valeur signifiante (en particulier esthétique) est au perçu sensible ce que la jouissance (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 la perception, de même les affects jouent le rôle de *hylé* pour les vécus intentionnels ayant pour corrélats les objets de valeur. Moments dynamiques et énergétiques de tension, de relaxation, d'inhibition, de détente, etc., du corps proprioceptif, les affects sensibles constituent les

"soubassements hylétiques de la vie de désir et de vouloir" (p. 216).

Ils sont par conséquent *constitutifs* pour les valeurs conçues comme objectivités d'un certain type.

"Pour les actes d'évaluation, et par conséquent pour la constitution de valeurs en tant que corrélats intentionnels de ces vécus, les vécus intentionnels de la sphère de l'affect jouent en tant que *hylé* un rôle analogue à celui que jouent les sensations primaires pour les vécus intentionnels de la sphère de l'expérience et par conséquent pour la constitution d'objets chosiques spatiaux" (p. 216).

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

Husserl insiste beaucoup sur le fait que la *fondation* de la couche du sens dans la couche de la forme constitue une unité ontologique et non pas une simple juxtaposition. Il n'y a pas pour lui une objectivité sémiotique qui serait liée à l'objectivité morphologique "de façon seulement extérieure" (p. 325). Le sens n'est pas surnuméraire. Il est le résultat d'une *aperception* spécifique *dépendant* de la couche sensible : dans le 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" (p. 327).

C'est à propos de ces questions que Husserl a été conduit à ses analyses admirables du corps propre esthésiologique comme *chair* (Leibkörper), analyses qui ont joué un rôle si important dans la réflexion de Merleau-Ponty.

La couche hylétique des affects est une couche sensible-sensuelle, énergétique, organisationnelle, structurale et fonctionnelle, une couche esthétique, kinesthésique et affective. Fondée dans la couche matérielle physique et biochimique, elle est celle de l'"âme" aristotélicienne, celle de l'auto-organisation et de la régulation, bref, exactement celle de ce que Kant appelait la finalité interne objective. Entrelacs d'"âme" et de corps biologique, *chair*, le corps propre esthésiologique se trouve donc à la base de toute saisie de valeur. Mais, selon Husserl, la "difficulté capitale" (p. 200) est de comprendre qu'en tant que corps propre, il ne se réduit pas au corps physiologique et à ses processus matériels mais sert de soubassement hylétique à l'appréhension de la conscience comme "âme". Car

"la chair est, en tant que chair, de part en part remplie d'âme".

"L'appréhension réalisante" que l'homme a de lui-même et de son environnement à travers son corps propre n'est pas physio-psychologique mais qualitative et significative.

"Pour cette appréhension réalisante, les rapports psychophysiques ne jouent manifestement aucun rôle essentiel actuel, bien qu'ils soient inclus eux aussi dans une telle appréhension de l'homme. Même les appréhensions idio-psychologiques, quoiqu'elles y jouent conjointement leur rôle, ne peuvent pas répondre de manière constitutive d'une telle réalisation" (p. 201).

"L'état de choses énigmatique" (p. 202) est qu'il existe *deux* aperceptions différentes, l'une naturaliste, l'autre personaliste, du même ego. L'ego personnel (spirituellement motivé) n'est rien d'autre que l'ego psychophysique. Mais il est ontologiquement autre. Husserl retrouve ici le problème kantien de la finalité co-appartenant aux deux ontologies régionales de la Nature et de la Liberté, ainsi que toutes les difficultés conséquentes dues aux conflits dialectiques entre maximes du jugement contradictoires. Il ne s'agit évidemment pas pour lui de choisir une explication plutôt qu'une autre et de justifier un naturalisme matérialiste contre un spiritualisme vitaliste ou vice-versa. Il s'agit simplement de clarifier phénoménologiquement "l'émergence propre" de

"*deux* modes d'appréhension (non seulement comme faits empiriquement donnés, mais aussi au sein d'une idéation phénoménologique)" (p.203).

Car on ne pourra véritablement distinguer et partager la sphère déterministe des causalités biochimiques de la sphère personaliste des motivations

"que lorsque les deux objectivités auront été considérées du point de vue de leur constitution respective" (p. 205).

La couche du *sens* émerge, nous l'avons vu, du corps propre esthésiologique (Leibkörper). Elle se fonde dans sa chair.

"L'appréhension du corps (Körper) comme corporéité charnelle fondatrice (Leib) sert de soubassement constituant pour l'appréhension compréhensive du sens" (p.330).

"C'est à cette couche (sensuelle-sensible) que sont liées les fonctions intentionnelles, c'est grâce à elles que la "hylé" reçoit une mise en forme spirituelle" (p. 217).

Mais, dans la mesure où il est lui-même fondé dans une autre couche (celle, physique, de la matière), le Leibkörper est lui-même eidétiquement structuré (noético-noématiquement) dans son appréhension. Il y a là une "dialectique" entre forme, substance et matière. Comme soubassement hylétique des couches d'appréhension du sens, la chair est une matière hylétique. Mais comme couche possédant ses propres soubassements hylétiques (psychophysiques, biochimiques, sensoriels, moteurs, etc.) elle est une substance articulée par une forme propre.

Or, pour décrire cette forme propre, Husserl va — dans un geste théorique sans précédent qui parachève les intuitions de Goethe et de Peirce et que l'on peut considérer à bon droit comme fondateur pour une sémiotique morphologique et une sémiophysique du monde sensible — se référer à *la forme sémiotique d'un langage* (rapport signifié / signifiant, structures syntaxiques, unités sémantiques, etc.). La chair husserlienne est structurée comme un langage. L'articulation du corps propre y est "une articulation du sens" (p. 331).

"Elle n'est pas une articulation telle qu'on puisse la trouver à l'intérieur de l'attitude physique comme si à chaque segmentation physique, à chaque différenciation de propriétés physiques, était impartie une "signification", à savoir une signification en tant que chair" (ibid.).

Bien que substantiellement fondée, elle possède en tant que forme une certaine autonomie. Le corps propre apparaît et est appréhendé, dans l'immédiateté de sa manifestation, de façon compréhensive. Certes il possède une organisation somatique interne (dont l'explication théorique fera rivaliser des points de vue réductionnistes et des points de vue vitalistes). Mais c'est une figure "animée" et auto-expressive dont une part du substrat somatique "apparaît dans l'animation directe".

"Beaucoup (de ce somatique) peut être "supposé", co-appréhendé, co-posé",

mais

"une grande partie en peut rester complètement indéterminée" (ibid.)
(3).

Il y a donc une appréhension proprement *morphosémiotique* du Leibkörper — on aimerait dire "entéléchique" — dont l'objectivation par la conscience thétique-positionnelle conduit à la constitution de nouvelles couches d'objectivité et, en particulier, nous l'avons vu, à celle du sens et de la valeur signifiante.

3. Merleau-Ponty

La généalogie du structuralisme non formaliste se partage entre le naturalisme et la phénoménologie. La synthèse de ces deux perspectives dans le cadre d'une phénoménologie naturalisée a été effectuée par Maurice Merleau-Ponty.¹⁶²

On connaît les liens étroits entre Claude Lévi-Strauss et Merleau-Ponty qui fut l'un de ses principaux soutiens lors de son élection au Collège de France en 1959. On connaît aussi les travaux de ce dernier sur le structuralisme dont il fut l'un des premiers philosophes à comprendre toute l'importance. Il est donc particulièrement important sur le plan généalogique de souligner que cette perspective s'inscrit chez Merleau-Ponty dans une refondation naturaliste de la phénoménologie. Comme il l'a expliqué dans ses derniers cours du Collège de France récemment publiés (1952-53, 1959-60),¹⁶³ on a besoin, outre d'une description eidétique (au sens husserlien) du flux héraclitéen des morphologies sensibles, d'une théorie dynamique des formes et des structures permettant d'expliquer sur des bases physiques, biochimiques, thermodynamiques, et "cybernétiques" (systémiques), les "gradients morphogénétiques" des morphologies naturelles, c'est-à-dire. la façon dont

"l'organisation réinvestit l'espace physique"

à travers

"l'émergence entre les micro-phénomènes, de macro-phénomènes originaux, lieux singuliers de l'espace."

On retrouve aussi chez Merleau-Ponty l'idée, néo-goethéenne et néo-peircienne, que c'est dans une phénoménologie se dépassant vers une approche topologique et dynamique des formes qu'il faut fonder le sens. Les formes naturelles et les *Gestalten* perceptives corrélatives sont intrinsèquement significatives. Elles manifestent "figurativement",

162 Cf. notre dossier *Sciences cognitives et Phénoménologie* des *Archives de Philosophie*, SCP [1995], ainsi que l'ouvrage collectif *Naturalizing Phenomenology : Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*, NP [1999].

163 Merleau-Ponty [1968].

"une *force* lisible dans une *forme*".

Autrement dit, avant que d'être une signification, le sens est une couche d'être qui s'édifie sur la couche d'être de la forme. Le sémiotique s'édifie sur le morphologique.

4. D'Arcy Thompson

D'Arcy Thompson était un savant exceptionnel, éminent naturaliste, pionnier de l'océanographie, mathématicien, helléniste, poète. Outre Claude Lévi-Strauss, il inspira les plus grands spécialistes de la morphogenèse et de la théorie de l'évolution, en particulier Alan Turing, René Thom et Steve Gould, qui a préfacé son chef-d'œuvre de 1917 *On Growth and Form*.¹⁶⁴ Fasciné par l'énigme de la formation biophysique de la géométrie du vivant, il reprit l'idée du plan d'organisation des espèces (Buffon, Geoffroy Saint-Hilaire, Goethe) et s'attacha en particulier à comprendre comment les morphologies d'espèces comparables (comme différentes espèces de poissons ou le chimpanzé et l'homo sapiens) pouvaient être géométriquement transformées les unes dans les autres. Il peut être considéré comme l'un des fondateurs de la morphométrie. Les transformations géométriques de morphing qu'il utilise pour passer du phénotype morphologique d'une espèce à une autre sont souvent ce que l'on appelle en mathématique des transformations *conformes*, moins rigides que les isométries (isomorphismes de la structure métrique) mais beaucoup plus rigides que les difféomorphismes (isomorphismes de la structure différentiable) ou, a fortiori, les homéomorphismes (isomorphismes de la structure topologique).¹⁶⁵

Le concept de transformation est fondamental car il relie développement et évolution. Ainsi que l'explique Yves Bouligand, l'un des meilleurs spécialistes actuels des structures biométriques:

"Comme elle [la théorie des transformations] s'applique aussi bien au développement qu'à l'évolution, elle offre une voie d'accès à l'étude des relations entre l'ontogenèse d'une espèce et les modifications évolutives apparues dans la lignée de ses ancêtres."¹⁶⁶

En particulier, les transformations permettent de catégoriser les espèces en genres morphologiques en regroupant en classes les morphologies réciproquement transformables et en séparant celles-ci par des discontinuités morphologiques. Elles mettent à jour des contraintes *structurales* de la phylogénèse.

164 D'Arcy Thompson [1917].

165 Il existe de nombreux exemples de transformations conformes en biologie. Par exemple les cartes corticales du cortex visuel primaire font intervenir des représentations conformes de la rétine.

166 Bouligand, Lepescheux [1997], p. 32.

5. Turing

Sans doute René Thom est-il le principal héritier de D'Arcy Thompson ¹⁶⁷ dans la mesure où il a en grande partie réalisé son rêve d'une géométrie morphologique. Mais il ne faut pas oublier Alan Turing qui fut l'un des pionniers d'une théorie physicaliste générale de la morphogenèse biologique, en particulier dans son article clé de 1952 *The Chemical Basis of Morphogenesis*.¹⁶⁸

Turing fut le premier à comprendre comment des formes pouvaient résulter d'instabilités dans des processus biochimiques de réaction-diffusion faisant interagir différentes substances morphogènes. Les instabilités brisent l'homogénéité des tissus et, à partir de cette nucléation, développent des motifs morphologiques. Ces idées ont été appliquées avec un succès considérable aux processus d'émergence de patterns spatio-temporels caractéristiques (taches des pelages, des peaux ou des carapaces, pigmentations des coquillages, bandes parallèles des empreintes digitales, etc.).

Turing est également très important dans la mesure où il fut l'un des premiers à comprendre *techniquement* (et pas seulement spéculativement comme ses prédécesseurs) qu'il existait un lien essentiel entre morphogenèse biologique et structures cognitives. Dans les deux cas, les formes-structures "macroscopiques" émergent d'interactions "microscopiques" de nature physique (chimique, électronique, neuronale) et il est donc justifié de viser une théorie physicaliste unitaire des formes biologiques et des structures cognitives.¹⁶⁹

Depuis ces travaux pionniers, des progrès extraordinaires ont été accomplis dans la compréhension de l'organisation morphologique des substrats. Par exemple on comprend de mieux en mieux comment s'effectue la biominéralisation et comment la formation dans les tissus de cristaux biogéniques de patterns très différents peut être contrôlée par l'organisme. Bref, on commence à expliquer la façon dont, dans tous les domaines, les structures morphodynamiques peuvent être *matériellement* implémentées.

6. Modèles morphogénétiques

Ayant consacré de très nombreux travaux aux modèles de morphogenèse, nous nous bornerons à indiquer une ou deux idées de base.

C'est René Thom qui a défini le premier de façon à la fois mathématique et générale ce que sont une morphologie et un processus morphogénétique.¹⁷⁰ L'idée

167 Cf. Thom [1972], [1980].

168 Turing [1952].

169 Cf. le beau livre de Jean Lassègue [1998] sur Turing.

170 Cf. Thom [1972], [1980].

fondamentale est de considérer qu'en chaque point w de l'espace W du substrat de la forme il existe une dynamique *locale*, dite dynamique interne, X_w qui définit la physique ou la chimie ou le métabolisme local du substrat. Ce régime local, cet état interne du substrat, se manifeste phénoménologiquement par des qualités sensibles (couleur, texture, etc.). Les rapports de voisinage spatial entre les différents points w induisent alors des *couplages* entre les dynamiques internes locales. Celles-ci interagissent et des *instabilités* peuvent donc se produire. Cela entraîne des bifurcations des régimes locaux, des brisures des symétries du substrat, brisures qui entraînent à leur tour des discontinuités qualitatives dans l'apparence du substrat. Et ce sont ces ruptures d'homogénéité qui engendrent enfin les formes. L'idée principale est donc de considérer l'espace/temps non plus comme un simple contenant pour des objets mais *comme un espace de contrôle* permettant de faire interagir des dynamiques internes locales.

Ce point de vue fournit un cadre théorique unitaire à tout un ensemble de travaux. Citons deux exemples, celui des modèles à la Turing déjà évoqués plus haut et celui des champs continus d'oscillateurs de Pierre Coulet.

Les équations de réaction-diffusion introduites par Turing en théorie de la morphogenèse permettent de comprendre l'émergence de motifs morphologiques macroscopiques dans les réactions chimiques. Elles couplent des équations cinétiques de réaction décrivant des interactions moléculaires locales et des équations de diffusion décrivant des phénomènes de transport. La diffusion produit de l'uniformisation, elle homogénéise. C'est par excellence un processus destructeur de morphologies. Mais si le milieu est le siège de réactions chimiques avec catalyse et autocatalyse (les équations différentielles de la cinétique chimique exprimant l'évolution temporelle des concentrations des espèces chimiques sont alors non linéaires) et s'il est loin de l'équilibre thermodynamique (système ouvert) alors il peut y avoir des morphologies spatio-temporelles complexes qui émergent de façon stationnaire et qui sont engendrées par des processus d'auto-organisation. Le caractère explosif de l'autocatalyse se trouve inhibé par d'autres réactifs et, suivant les vitesses de diffusion relatives des produits de la réaction, les morphologies peuvent être très différentes.

Par exemple si A est un activateur auto-catalytique et si H est un inhibiteur dont la synthèse est catalysée par A , alors à partir d'une situation initiale homogène on peut obtenir des motifs périodiques. Une petite fluctuation de A produit par autocatalyse un pic local de A . Mais cela amplifie aussi la concentration de H localement. Mais si H diffuse plus vite que A , la formation de A ne sera inhibée par H que latéralement et non pas au centre du pic. D'où un pic de A bordé par un manque de A .

Un exemple de système d'équations non linéaires modélisant un tel système sont par exemple :

$$\begin{cases} \frac{\partial a}{\partial t} = \rho \frac{a^2}{h} - \mu_a a + D_a \frac{\partial^2 a}{\partial x^2} + \sigma_a \\ \frac{\partial h}{\partial t} = \rho a^2 - \mu_h h + D_h \frac{\partial^2 h}{\partial x^2} + \sigma_h \end{cases}$$

où $a(x, t)$ et $h(x, t)$ sont les concentrations respectives de l'activateur A et de l'inhibiteur H , où les termes non linéaires en a^2 expriment l'autocatalyse de A et la catalyse de H par A , où le terme en $1/h$ exprime l'inhibition de la production de A par H , où les termes linéaires $-\mu_a a$ et $-\mu_h h$ sont des termes de dégradation (les constantes μ sont des durées de vie de molécules et $\mu_a < \mu_h$: H se dégrade plus vite que A), où les termes $D_a \partial^2 a / \partial x^2$ et $D_h \partial^2 h / \partial x^2$ sont des termes de diffusion avec $D_a \ll D_h$ (H diffuse plus vite que A), et où enfin les termes constants positifs σ_a et σ_b garantissent que les espèces chimiques A et H restent toujours présentes.

On peut obtenir ainsi des morphologies très complexes, par exemple des structures en bandes (structures localement simples mais globalement complexes avec des défauts, points d'arrêt, dislocations, etc., comme dans les cristaux liquides). (Cf. figure 2)

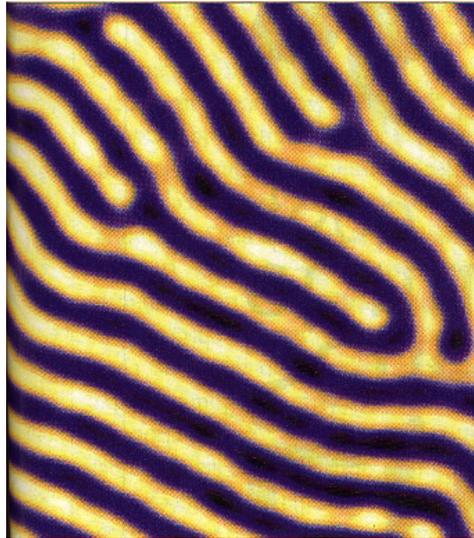


Figure 2. Bandes parallèles produites par un processus chimique de réaction-diffusion. On remarquera l'existence de défauts. (D'après De Kepper [1998]).

En analysant les instabilités de champs continus d'oscillateurs, Pierre Coulet a montré comment on pouvait engendrer un nombre considérable de formes de type différents.¹⁷¹ On considère par exemple des oscillateurs faiblement couplés par leurs relations topologiques de voisinage et soumis à un forcing avec une fréquence voisine du double de leur fréquence propre. La variable locale observée peut être l'amplitude ou la phase de l'oscillateur. L'amplitude de la modulation et l'écart à la résonance sont des paramètres.

En passant à la limite d'un continuum d'oscillateurs dont le paramètre d'ordre (la phase moyenne) Z dépend de la position spatiale, on obtient des équations du type :

$$\frac{\partial Z}{\partial t} = \lambda Z - \mu |Z|^2 Z + \gamma_n \bar{Z}^{n-1} + \nu \Delta Z$$

où λ , μ et ν sont des paramètres complexes et γ_n un paramètre réel.

Ces oscillateurs peuvent se synchroniser et se désynchroniser localement. En introduisant de la diffusion, on obtient une très riche variété de patterns spatiaux : turbulence développée, défauts, ondes spirales, cellules hexagonales, réseaux de bandes, etc. (Cf. figures 3 et 4)

¹⁷¹ Coulet-Emilsson [1992].

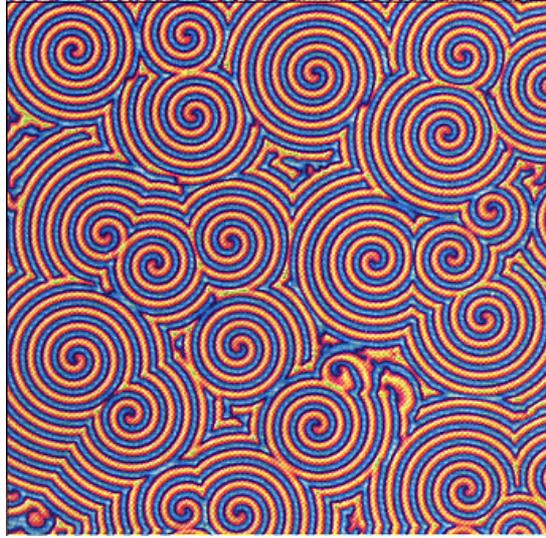


Figure 3. *Ondes spirales induites dans un champ continu d'oscillateurs. (D'après Coulet-Emilsson [1992]).*



Figure 4. *Textures en bandes parallèles induites dans un champ continu d'oscillateurs. (D'après Coulet-Emilsson [1992]).*

Hans Meinhardt du Max Planck Institute a développé des modèles pour des motifs morphologiques comme ceux des coquilles.¹⁷² La croissance d'une coquille se fait par couches successives d'accrétion de matériau calcifié le long du bord du manteau.

¹⁷² Meinhardt [1995].

L'état de pigmentation d'une cellule est déterminé par la cellule sous-jacente et l'état des cellules voisines. Une coquille peut donc être considérée comme un diagramme "position × temps de développement". Par exemple dans l'espèce *Conus marmoreus*, on peut supposer que l'activateur produisant la pigmentation noire se déclenche aléatoirement, s'autocatalyse et diffuse lentement. D'où la formation de triangles noirs. Mais quand la production a duré assez longtemps (donc après un certain délai), l'inhibiteur se déclenche et diffuse rapidement. D'où l'arrêt brutal de la diffusion et l'extinction des bases de ces triangles. Mais l'activateur reste actif sur les bords de ces intervalles car il a été tardivement déclenché. D'où de nouveaux triangles de diffusion. On obtient ainsi des cascades caractéristiques (cf. figure 5).



Figure 5. *Simulation des motifs d'une coquille de l'espèce Conus marmoreus. La coquille est photographiée sur le fond de la simulation. (D'après Meinhardt [1995].)*

III. LES RACINES MORPHOLOGIQUES DU SENS CHEZ UMBERTO ECO

Les remarques qui précèdent montrent à quel point est intime la solidarité entre l'organisation morphologique du monde naturel et les structures sémiotiques de ses interprétants. Une morphodynamique des structures se transforme d'elle-même en une morphosémiotique. Pour approfondir ce point nous allons, dans cette section conclusive, évoquer quelques réflexions récentes d'Umberto Eco sur les racines morphologiques du sens. Cela est important car Eco est l'un des plus influents représentants de l'ouverture sémiotique indéfinie des œuvres culturelles. Comme Husserl, il se situe à l'extrême opposé de tout réductionnisme naturaliste. Il est donc remarquable qu'il admette néanmoins l'existence de contraintes morphologiques du sens.

Cette section reprend mes participations au Colloque de Cerisy *Au Nom du Sens* que nous avons co-organisé avec Paolo Fabbri autour de l'œuvre d'Umberto Eco en juillet 1996 et au Colloque "Eco in Fabula" organisé par Franco Musarra à l'Université Catholique de Louvain en février 1999.

1. La frontière entre Nature et Culture

En conclusion à son texte *On Semiotics and Immunology*, Umberto Eco évoque de façon fort pascalienne

"l'immense frontière entre l'Esprit et la Matière, la Culture et la Nature"

et conclut avec une certaine ironie, mais peut-être aussi avec un certain souci philosophique,

"Permettez-moi de m'arrêter là, car cela m'effraie".

Cette frontière Esprit / Matière et Culture / Nature doit être conçue comme une "new frontier" de la connaissance. Pour nous en convaincre, nous allons discuter certaines affirmations de *Kant e l'Ornitorinco* concernant l'existence de *formes pré-sémiotiques de la réalité*. Il est en effet très remarquable que ces dernières années Eco en soit venu à "modérer" comme il dit "la conception purement culturelle de la sémiose" qui était jusque-là la sienne¹⁷³ et à introduire certaines perspectives plus réalistes. Il s'agit là d'un tournant — d'un "realist turn" — de sa sémiotique. La thèse est que, "quel que soit le poids de nos systèmes culturels",

"C'è qualcosa nel continuum dell'esperienze che pone dei limiti alle nostre interpretazioni".¹⁷⁴

Elle est essentielle à tout programme de recherche de naturalisation de l'Esprit (au sens de *Mind*) et du Sens qui se veut complémentaire de celui de la culturalisation de la Nature actuellement dominant en sciences humaines. Elle ne va pas de soi épistémologiquement car, de même que le vide des espaces infinis d'où Dieu s'était absenté pouvait effrayer Pascal, de même la disjonction entre le Sens et l'inconditionné nouménal (métaphysique) de l'intelligible peut troubler les sectateurs de la démiurgie du langage puisqu'elle remet critiquement en cause la toute puissance herméneutique des *Geisteswissenschaften*.

173 Cf. Nöth [2000].

174 Eco [1997], p. xii. "Il y a quelque chose dans le continuum de l'expérience qui impose des limites à nos interprétations".

Nous sommes habitués au manichéisme des "deux cultures". D'un côté la nature, l'objectivité, l'explication causale, la technique ; de l'autre la culture, l'auto-réflexion, la compréhension, la saisie d'un sens existentiellement éprouvé. D'un côté la vérité objective réifiante issue des méthodologies normatives de l'instrumentalité, de l'autre la vérité du mythe restaurant le sacré dans l'existence, faisant de la vie une généalogie de l'authenticité et nouant une archéologie de la conscience à une téléologie, voire même une eschatologie, de la liberté. C'est un tel manichéisme que j'aimerais remettre ici en cause, en dialoguant avec les problématiques développées récemment par Umberto Eco.

2. Critique de l'idéalisme sémiotique

Il s'agit d'abord de rompre avec *l'idéalisme* sémiotique constitutif des approches formalistes du sens qui auront dominé la grande période du structuralisme logico-combinatoire.

Disons pour faire bref que cet idéalisme reprend à son compte une version de l'opposition aristotélicienne traditionnelle entre forme et matière : la matière est un continu magmatique amorphe et passif et seule l'imposition de la forme en tant que principe actif peut lui conférer une structure différenciée — différentielle — et, ce faisant, engendrer le sens. Le sens est la forme du sens et la forme du sens est une forme au sens formel. Qu'il s'agisse d'une forme logique ou d'une forme algébrique comme dans le binarisme structuraliste, elle est symbolique et purement relationnelle.

Les conséquences de cet idéalisme sont multiples.

1. D'abord le sens devient complètement *désincarné* (disembodied). Il perd tout rapport au monde naturel externe et au couplage perception-action qui fonde notre rapport écologique et éthologique à ce monde. Qui plus est, la question de son implémentation (de sa réalisation physique ou biologique) devient également impossible à poser.
2. Ensuite, et c'est une conséquence directe du premier point, le sens ainsi autonomisé a priori (c'est-à-dire sans *processus* d'autonomisation) devient en quelque sorte "démurgique". On est conduit à lui conférer une puissance formatrice magique, une efficacité causale (de type cause finale) lui permettant de structurer *de lui-même* le continu amorphe de la matière.
3. Ontologiquement, on aboutit ainsi fatalement à un dualisme entre la nature non sémiotique de la matière et l'idéalité formaliste de la forme.
4. La forme étant devenue découplée de tout principe auto-organisateur systémique interne à la matière, elle ne peut plus être que logico-combinatoire. Du coup elle perd

tout statut phénoménal observable. Elle devient une sorte d'intelligible nouménal symboliquement réifié. Elle se découple de sa genèse. Nous retrouvons ici le conflit classique entre genèse et structure.

Ces problèmes difficiles, qui réactivent à propos du problème des structures certains des topoï les plus fondamentaux de l'histoire de la métaphysique concernant les rapports entre le sensible et l'intelligible, ont été abondamment et profondément commentés. Ils conduisent à ce que l'on pourrait appeler une *antinomie de la structure*. L'antinomie est formulée de la façon suivante par Eco dans son *Trattato di semiotica generale* :¹⁷⁵

"Est-ce que la structure est un objet en tant qu'il est structuré, ou bien est-elle l'ensemble des relations qui structurent l'objet mais qui peuvent être abstraites de l'objet ?".

Pierre Ouellet l'a aussi fort bien formulée dans sa présentation de *Morphogenèse du Sens* parue dans *Critique* en 1987. À propos des relations entre sens et réalité, entre *logos* et *phusis* il demande :

"Est-ce le sens de nos paroles, de nos pensées, de nos connaissances, qui donne l'être à ce qui est, fait naître toute chose en sa nature, ou, inversement, (est-ce) la nature même des choses, telles qu'elles sont et nous apparaissent, qui fait être le sens, donne une signification ou une désignation (une valeur de vérité) à nos paroles, à nos discours et nos connaissances ?" ¹⁷⁶

Une structure est à la fois un objet structuré et une forme intelligible. Si l'on est réaliste au sens de l'idéalisme de la forme symbolique (comme Bolzano et Frege) on lui confèrera une dignité ontologique. Si l'on est au contraire nominaliste on la considèrera comme cognitivement projetée et épiphénoménale et on en développera une approche épistémologique en tant que méta-concept méthodologique et opératoire (comme Hjelmslev et Greimas).

Mais l'on peut aussi être réaliste dans un sens scientifique — et donc naturaliste. Depuis mes premiers travaux au début des années 1970 sur le structuralisme morphodynamique, j'ai ainsi essayé de redonner un peu de chair à l'eidos structural en le naturalisant. Ces dernières années, cette approche morphodynamique a fusionné avec les courants cognitivistes mettant au premier plan *l'embodiment* des structures. Je pense non seulement aux travaux de Len Talmy, Ron Langacker ou George Lakoff, mais aussi

175 Eco [1975], p. 322.

176 Ouellet [1987], p. 577.

aux travaux de relance de la phénoménologie (Husserl et Merleau-Ponty) à partir des neurosciences cognitives.¹⁷⁷

Les idées-forces sont les suivantes :

1. La couche sémiotique du sens n'est pas autonome. Elle s'enracine d'une part dans la structuration morphologique du monde naturel et d'autre part dans le corps propre, la perception et l'action (la vision, la kinesthésie, la proprioception, le comportement).
2. La dépendance du sens par rapport au monde naturel ne peut être comprise que si le monde naturel lui-même n'est pas réduit à une sémiotique au sens hjelmslevien du terme. Il faut qu'il y ait une organisation *pré-sémiotique* et non conceptuelle du monde naturel environnemental à laquelle nous avons pu, en tant qu'espèce animale, nous adapter écologiquement (au sens de James Gibson) et éthologiquement. On n'a pas besoin ici de décider du statut ontologique de cette organisation. Ce qui est essentiel est qu'elle soit *pré-sémiotique*, anté-prédicative et pré-judicative comme le disait Husserl (ce qui ne veut évidemment pas dire indépendante de toute subjectivité : le rapport des animaux à leur *Umwelt* spécifique est *pré-sémiotique* en ce sens). Ma thèse centrale est qu'elle est synthétique, perceptive, dynamique et morphologique en un sens Gestaltiste. La conséquence théorique est que les approches structuralistes deviennent dépendantes des théories de la forme au sens dynamique et morphologique.
3. Le concept *structural* de forme doit être remplacé par le concept *génétique* de forme comme auto-organisation émergente ("supervéniente"). La réponse à l'antinomie dialectique de la structure est que *la forme est le phénomène de l'organisation de la matière*, c'est-à-dire le phénomène de la substance.

3. L'objet dynamique et les racines morphodynamiques du sens

Je ne vais pas revenir ici sur les nombreux modèles morphodynamiques de ce style que l'on peut développer en phonologie, en sémiotique narrative greimassienne ou en linguistique cognitive, modèles que j'ai d'ailleurs déjà souvent exposés chez Umberto Eco, que ce soit à l'Université de Bologne ou à l'*International Center for Semiotic and Cognitive Studies* de l'Université de San Marino. J'aimerais plutôt me focaliser sur les liens entre sémiotique, structuralisme et morphologie.

En ce qui concerne la sémiotique, le problème peut être relié à *l'objet dynamique* (OD) chez Peirce. Au début de *Kant e l'Ornitorinco*, Eco explique bien que l'on ne peut connaître l'objet dynamique (l'analogie peircien de la chose en soi et du noumène kantien) qu'à travers l'objet immédiat (OI) que le representamen de l'OD produit en nous :

¹⁷⁷ Cf. NP [1999].

"L'Objet Immédiat est le mode de donation de l'Objet Dynamique par le signe".¹⁷⁸

À travers la sémiologie, c'est-à-dire des séries potentiellement infinies d'interprétants (psychologiques et/ou sociaux), on retrouve alors l'OD comme horizon limite. En ce sens l'OD apparaît comme le terminus *ad quem* de la sémiologie. Mais l'OD peut aussi être considéré comme le terminus *a quo* déclenchant le processus même de la sémiologie. D'où selon Eco la question fondamentale de l'ambivalence de l'OD :

"Naturellement, on retrouve chez Peirce le même problème que chez Hjelmslev à propos du continuum. L'Objet Dynamique détermine-t-il les modes d'organisation de l'Objet Immédiat ? Puisque Peirce croyait à la constance des lois générales dans la nature, il est évident que l'Objet Immédiat *rend compte d'un sens déjà implicite* dans l'Objet Dynamique."¹⁷⁹

Comme Patrizia Violi l'a excellemment montré dans son texte du colloque de Cerisy "Eco e il suo referente",¹⁸⁰ lorsque l'on passe du référent comme instance *ad quem* à l'objet dynamique comme instance *a quo* du sens, l'on arrive à la conclusion qu'il existe une structuration anté-prédicative et pré-judicative du monde qui est une condition de possibilité du sens. Le *continu n'est pas amorphe*, il est *pré-structuré* et c'est sur une telle pré-structuration que se fonde la possibilité d'une sémiotisation. Comme l'affirme désormais Eco, l'être est ce qui "pose des limites à notre liberté de parole" et

"le fait que l'être pose des limites au discours au moyen duquel nous nous installons de façon stable dans son horizon ne constitue pas la négation de l'activité herméneutique, mais bien plutôt sa condition."¹⁸¹

On voit ainsi Eco remettre explicitement en cause le dogme de la démiurgie ontologique du langage et reprendre la thèse critique (kantienne) qu'il existe une instance de donation qui résiste, à savoir une *Darstellung*.

"Le langage ne construit pas l'être *ex novo*: il l'interroge en trouvant toujours, d'une manière ou d'une autre, quelque chose de *déjà donné* (mais déjà donné ne veut pas dire déjà fini et complet)."¹⁸²

C'est ainsi qu'il faut, je pense, comprendre ce que Eco appelle le "socle dur de l'être", "il zoccolo duro dell'essere".

178 Eco [1984], p. 108.

179 Ibid. Je souligne.

180 Violi [2000].

181 Eco [1997], p. 53.

182 Ibid., p. 56.

En 1996, dans le document "Il referimento rivisitato" (texte repris dans *Kant e l'Ornitorinco*), Eco introduit une métaphore qui, comme souvent, est la chose même :

"Nel magma del continuo ci sono linee di resistenza e delle possibilità di flusso, come delle nervature del legno o del marmo che rendono più agevole tagliare in una direzione piuttosto che nell'altra".¹⁸³

On pourra noter que cette superbe métaphore se retrouve chez l'un des plus grands mathématiciens de ce siècle, nommément André Weil. Dans une longue lettre à sa sœur Simone Weil du 29 février 1940 il explique :

"La mathématique (...) n'est pas autre chose qu'un art, une espèce de sculpture dans une pierre extrêmement dure et résistante (comme certains porphyres employés, je crois, par des sculpteurs) (...). Le mathématicien est tellement soumis au fil, au contre-fil, à toutes les courbures et aux accidents même de la matière qu'il travaille, que cela confère à son œuvre une espèce d'objectivité. Mais l'œuvre qui se fait (...) est œuvre d'art et par là même inexplicable."

Il est remarquable que deux créateurs aussi différents et aussi éloignés dans leurs pratiques en soient arrivés à penser l'objectivité de la même manière, à savoir comme un ensemble de contraintes matérielles (en quelque sorte infrastructurelles) s'imposant à l'imagination figurative et à la réflexion symbolique.

La pré-structuration non conceptuelle de la sémiotique du monde naturel est en grande partie *perceptive*. Elle relève de "l'esse est percipi et percipere" de Berkeley. L'épreuve du monde est l'éprouver d'un apparaître, d'une présentation, d'une *Darstellung* qui montrent de façon ostensive. En utilisant le concept de *seuil sémiotique* introduit par Winfried Nöth on pourrait dire que les théories de l'organisation morphologique *élèvent* le seuil séparant le pré-sémiotique du sémiotique : non seulement il y a un seuil, mais il est en fait beaucoup plus haut qu'on ne le croit en général.

Sur la base de ces remarques, on peut renverser les relations "culturelles" classiques entre langage et perception pour affirmer que c'est le *schématisme perceptif* (morphologiquement structuré) qui constitue en quelque sorte le langage *originnaire*, la "langue parfaite". Car ce n'est pas d'abord le langage qui structure la perception mais, au contraire, la perception qui structure le langage. Le langage n'a pu procéder que de la perception et de l'action des primates au cours de l'hominisation et il doit être pensé de façon darwinienne. Sa montée vers l'abstraction a sans doute reposé sur un schématisme

183 "Dans le magma du continu il existe des lignes de résistance et des possibilités de flux, comme les nervures du bois ou du marbre, qui rendent plus aisée la découpe dans une direction plutôt que dans une autre."

perceptif. Entre la perception au sens strict et le langage au sens banal, il existe un niveau intermédiaire schématique, dynamique et gestaltiste où se réalise la présentation du sensible, la *Darstellung* ostensive de l'être.

Le schématisme perceptif n'entretient pas du tout avec la fiction le même rapport que le langage. Quand il est fictif il est en fait réel au sens de la réalité virtuelle. Ses mondes possibles satisfont à toutes les règles eidético-constitutives de la perception. Ils donnent raison à la phénoménologie constitutive de Husserl en démontrant que la perception est fondamentalement autre chose que la réalité des choses matérielles et qu'elle est caractérisée par un certain nombre d'a priori synthétiques. Chaque fois que ces a priori sont réalisés, il y a, au sens le plus strict du terme, perception.

Mais insistons sur le fait que ces a priori synthétiques sont *universels*. En ce sens, les mondes possibles perceptifs sont des mondes *réellement* possibles. Les règles eidético-constitutives qui en garantissent la perceptibilité n'admettent pas de contrafactualité. Il n'y a pas de synthétique a priori spécialement fictionnel car le synthétique a priori contraignant les mondes virtuels est *le même* que celui du monde réel. Ses règles appartiennent au "socle dur" de l'être. Comme le dit Umberto Eco dans *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*,

"même le monde le plus impossible, pour être tel, doit avoir pour fond ce qui est possible dans le monde réel".¹⁸⁴

À propos de ce point essentiel. Le grand spécialiste américain de Kant, Gordon Brittan, a d'ailleurs développé l'idée que le synthétique a priori kantien (l'espace, le temps, etc.) est précisément ce qui est commun à tous les mondes *réellement* possibles.

Le "socle dur" de l'être est selon moi son organisation morphologique et gestaltiste faisant de la forme le phénomène de l'organisation de la matière, autrement dit le phénomène de la substance. Celle-ci élève le seuil sémiotique et sert de support à la sémiose indéfinie qui ne peut en culturaliser les effets que parce que, en dernière instance, la forme du sens est supervéniente aux mécanismes complexes de la nature matérielle.

C'est en ce sens que "l'immense frontière entre l'Esprit et la Matière, la Culture et la Nature" est en train de devenir une nouvelle frontière de la connaissance.

184 Eco [1996].

DEUXIÈME PARTIE

ÉTUDES LITTÉRAIRES

Dans cette seconde partie nous allons présenter quatre études littéraires consacrées à Proust et à Stendhal. Elles sont destinées à montrer sur des cas précis la façon dont le problème de la forme peut se coupler à des pratiques narratives et discursives. Comme nous en avons averti le lecteur dans notre Introduction, ces études ne prétendent pas à quelque spécialité érudite et critique que ce soit. Mais elles ne sont pas non plus de simples illustrations de thèses théoriques. Elles voudraient plutôt montrer comment certains grands artistes peuvent être considérés comme de véritables *savants*.

CHAPITRE IV

LES 14 RÔLES DE LA PHRASE DE VINTEUIL DANS "UN AMOUR DE SWANN"

"Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable."

Marcel Proust, *Un Amour de Swann*.

INTRODUCTION

1. Histoire de l'étude

Cette étude reprend une recherche de 1983 exposée en séminaire mais demeurée inédite jusqu'en 1994 où j'eus l'occasion de la remanier en hommage à mon collègue et ami Per Aage Brandt de l'Université d'Aarhus. Elle traite de la question de savoir comment les niveaux sémiotiques discursifs s'édifient sur le niveau morphologique à partir de différents processus de sémiotisation et de symbolisation enchaînant plusieurs niveaux de sens (de "couches" dirait Husserl) hétérogènes. Elle est centrée sur Proust dont le génie littéraire se double, comme chez Goethe, comme chez Valéry, d'une extraordinaire thématisation théorique des opérations morpho-sémiotiques. Cette intelligence proustienne hors pair de la sémiologie se manifeste de façon particulièrement spectaculaire dans le fonctionnement de la fameuse "petite phrase de Vinteuil" dans *Un amour de Swann*. Son dispositif sémiotique fonctionne à pas moins de *quatorze niveaux différents*, allant de celui d'une morphologie sensorielle pré-sémiotique à celui d'une fonction signifiante post-sémiotique.

En son temps (1983), ce texte a profité de discussions avec Marco Jacquemet, qui a ensuite publié son étude sur le rythme de la petite phrase dans les *Nouveaux Actes Sémiotiques*.¹⁸⁵

2. Proust comme théoricien

Pour des raisons évidentes de limitation de corpus, nous nous restreindrons au fonctionnement de la petite phrase dans *Un amour de Swann*. Nous ne chercherons pas non plus à développer une analyse détaillée du texte (il y faudrait tout un livre). Nous considérons ici Proust comme un *théoricien*.

Pratiquant une lecture sémiotique immanente et nous intéressant exclusivement au dispositif morfo-sémiotique de la petite phrase, nous ne nous référerons pas aux commentaires, pourtant nombreux et remarquables, déjà consacrés à ces passages de *La Recherche*, qu'il s'agisse de ceux de Poulet, de Gérard Genette, d'Anne Henry, de Gilles Deleuze ou de Jacques Fontanille.¹⁸⁶ Nous évoquerons toutefois très brièvement l'étude classique de Jean-Pierre Richard *Proust et le monde sensible*.¹⁸⁷ J-P. Richard y répertorie en effet en grand détail les catégories figuratives foisonnantes du texte proustien et, à propos de la petite phrase, note que c'est un objet "exemplaire".

"Déjà herméneutique en son intention (indicateur d'une certaine essence secrète de l'amour (...)), il se donne aussi, de par la façon même dont il se manifeste, comme un chiffre, une active figuration de la naissance (...) du sens." (p. 180)

Il l'étudie comme "l'énigme d'une venue" et une "rêverie de l'émergence", il en analyse les 6 "naissances" successives et les situe dans la trilogie proustienne matière / sens / forme :

"La matière (ou l'euphorie de la consistance), le sens (ou l'objet herméneutique), la forme (ou le travail des figures sur le monde sensible et dans l'écriture romanesque)."

Proust est un théoricien de génie. Il n'est pas besoin de rappeler qu'*Un amour de Swann* est l'un des textes majeurs consacrés à une analytique de la passion. C'est un

¹⁸⁵ Jacquemet [1991].

¹⁸⁶ Poulet [1963], Genette [1976], Henry [1983a], Deleuze [1964], Fontanille [1987]. Nous reviendrons sur les commentaires de Gilles Deleuze, d'Anne Henry et de Jacques Fontanille au chapitre suivant. On pourra aussi consulter, parmi tant d'autres, les ouvrages particulièrement intéressants suivants, dont certains sont devenus des références incontournables : Compagnon [1989], Descombes [1987], Fraisse [1988], [1995], [1999], Kristeva [1994], Raimond [1985], Richard [1974], Rogers [1965], Tadié [1971], [1996], [1999].

¹⁸⁷ Richard [1974].

véritable traité d'épistémologie sentimentale. Il met en scène sa structure sémi-narrative globale — ce que l'on appelle son schéma narratif — à travers un dispositif textuel où les concepts du métalangage sémiotique se trouvent eux-mêmes (avant l'heure en quelque sorte) théorisés. Tel est en particulier le cas des structures sémi-narratives profondes, sémantiques et actantielles. Proust a réussi ce tour de force *d'actorialiser* dans la fameuse petite phrase de Vinteuil le fonctionnement sémiotique des valeurs axiologiques investies dans un objet-valeur (Odette). Le traité d'esthétique et d'éthique que constituent les séquences consacrées à la petite phrase peut donc être à bon droit considéré comme un traité de sémiotique fondamentale. Or, comme nous allons le voir, il est entièrement centré sur l'opposition entre un sens "morphologique" et un sens "herméneutique".

3. Les niveaux sémiotiques de la petite phrase.

La petite phrase fonctionne à pas moins de 14 niveaux sémiotiques différents regroupables en 7 catégories : comme saillance figurative, comme structure morphologique (Gestalt), comme prégnance thymique et affect esthétique, comme visée idéale, objet modal et forme de l'Idée, comme magie, comme sujet cognitif, observateur, informateur et supposé-savoir (délégué du Destinateur), enfin comme signifiant et objet-valeur métaphore de l'objet d'amour.

LES 14 FONCTIONS DE LA PETITE PHRASE
1. Saillance figurative.
2. Structure morphologique (Gestalt).
3. Prégnance thymique.
4. Affect esthétique.
5. Visée idéale.
6. Objet modal.
7. Forme de l'Idée.
8. Magie.
9. Sujet cognitif.
10. Observateur.
11. Informateur.
12. Supposé-savoir (délégué du Destinateur).
13. Signifiant.
14. Objet-valeur métaphore de l'objet d'amour.

Nous les commenterons successivement en nous attachant de façon privilégiée :

- (i) aux rapports entre saillances perceptives et prégnances affectives, ainsi qu'aux procédures de symbolisation permettant d'édifier un sens herméneutique sur la base d'un sens morphologique ;
- (ii) au statut "esthétique" du sujet, statut déréluctif corrélatif du détournement des Destinateurs noologiques : il est caractéristique des esthétiques modernes post-romantiques confrontées au "désenchantement du monde", au "détournement divin" et au nihilisme éthique.

Le point (ii) concernera la petite phrase comme actant cognitif (adjuvant ou délégué du Destinateur) et la fonction du *génie* qui extorque au Destinateur ses valeurs pour les encoder figurativement. Ce "savoir" attribué à la petite phrase n'est évidemment qu'une projection subjective manifestant la position du sujet Swann comme actant fonctionnel dans son parcours actantiel. Mais, comme nous le verrons, il conduit à de profondes investigations sur le statut *véridictoire* de l'être du sujet.

Le point (i) concernera quant à lui la petite phrase comme figure articulée du plan de l'expression de la sémiotique du monde naturel. Il nous conduira à quelques remarques sur le niveau abstrait de la composante figurative du parcours génératif conduisant des articulations sémantiques profondes aux structures discursives de surface. L'opposition prégnance / saillance que nous y utilisons est due à René Thom. La saillance perceptive est ce qui détache une forme d'un fond et permet de la percevoir. En revanche les prégnances sont des entités diffuses soit objectives comme la lumière, le son ou la chaleur, soit subjectives comme les instincts vitaux ou les pulsions. Le point essentiel est que les prégnances peuvent investir les saillances et, ce faisant, leur donner sens.

Les points (i) et (ii) sont d'ailleurs fortement intercorrélés. En effet, en deçà de toute conventionalité normative et de tout canon artistique, l'esthétique concerne avant tout la sémiotique du monde naturel (les figures du plan de son expression) dans son rapport non pas tant avec des figures du contenu qu'avec *les Destinateurs* (qui contrôlent les paradigmes des valeurs). Si le monde naturel est bien le langage figuratif de l'apparaître sensible, autrement dit la structuration qualitative morphologique du monde en structures et en états de choses perceptibles et linguistiquement descriptibles, alors il faut distinguer *trois* modes d'existence d'un objet sensible :

- (i) l'objet comme objet "objectif" transcendant le sujet : l'objet des sciences physiques, chimiques ou biologiques ;
- (ii) l'objet comme apparence subjective pour un observateur doté d'un appareil sensoriel ;

(iii) et, en deçà de cette opposition traditionnelle entre objet transcendant externe et représentation psychologique interne, l'objet comme *apparaître* et phénomène pur (Erscheinung).

Classiquement, on disqualifie l'apparaître en apparence, le sujet devant alors s'approprier l'être objectif en traversant le mur du paraître (du semblant). Pourtant, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, de la troisième Critique kantienne à la phénoménologie husserlienne, il existe une tradition philosophique remarquable ayant fait de la problématique morphologique de l'apparaître dans sa présence le titre d'un problème majeur. Elle se prolonge actuellement dans le traitement mathématique (morphodynamique) du niveau morphologique. Dans ce contexte, l'esthétique consiste à comprendre comment une forme perceptivement saillante peut s'investir de prégnances sémantiques et, ainsi nimbée d'une aura de sens, venir affecter le sujet. On pourrait dire que l'esthétique est originairement la possibilité de "lire" les valeurs des Destinataires à fleur de manifestation, la sémantique fondamentale (intéroceptive et proprioceptive) se "branchant" directement sur un niveau figuratif (abstrait) à travers ce que nous avons proposé ailleurs d'appeler une *conversion figurative*.¹⁸⁸

4. Quelques rappels sur les modèles de Proust

La petite phrase de Vinteuil a pour principaux modèles, on le sait, la première Sonate pour piano et violon de Saint-Saëns (qui apparaît déjà dans *Jean Santeuil* et dont Proust admirait aussi profondément la Symphonie en ut mineur), la première Sonate et la Ballade de Gabriel Fauré (que Saint-Saëns appréciait d'ailleurs énormément et qui fut pour Proust une passion) et la sonate et le quatuor de César Franck (modeste et ignoré comme Vinteuil, Vinteuil étant décrit comme un modeste professeur de piano, une "vieille bête" retirée à Combray, mais génial).¹⁸⁹ Proust a fait venir plusieurs fois chez lui le quatuor Poulet pour lui faire jouer les quatuors de Franck et de Fauré.¹⁹⁰

Une autre grande œuvre de Vinteuil, reconstruite par sa fille à partir des "hiéroglyphes" et des marques "cunéiformes" des partitions, joue un rôle essentiel dans l'enfer de *La Prisonnière* (enfer que d'ailleurs elle rédime). Le narrateur y découvre le fameux septuor, inspiré à Proust par les derniers quatuors de Beethoven et les quatuors de Fauré et de Franck.

188 Cf. Petitot [1982b].

189 La sonate fut offerte par César Franck au virtuose du violon Eugène Esaye (1858-1931) pour son mariage.

190 Cf. Tadié [1996], II, p.269.

Le personnage de Charles Swann, propriétaire du château de Tansonville, a été inspiré à Proust par son ami Charles Haas, esthète et dandy amateur de Vermeer. Quant à Odette de Crécy (que Swann épousera alors qu'il ne l'aime plus) elle lui a été inspirée par la demi-mondaine Laure Hayman, amie de son oncle et de son père Adrien. Après la mort de Swann, Odette épousera le comte de Forcheville et à la fin du roman, dans *Le temps retrouvé*, elle deviendra la maîtresse du duc de Guermantes alors que Mme Verdurin sera devenue, elle, la princesse de Guermantes.

Le salon des Verdurin où se rencontrent Swann et Odette, avec d'autres personnages comme Elstir, Cottard ou le comte de Forcheville, a été inspiré par ceux de Madeleine Lemaire, Mme Aubernon et Mme Cavaillet maîtresse d'Anatole France (le modèle de Bergotte). M. Verdurin est un biographe de Whistler (dont l'anagramme partielle donne Elstir), et Mme Verdurin est un amateur de Wagner.

I. LA PETITE PHRASE COMME SAILLANCE FIGURATIVE

Commençons par la problématique de la parution morphologique.

La première apparition de la petite phrase s'effectue dans une séquence intercalée au cours de laquelle Swann, la réentendant chez les Verdurin, s'en *remémore* la première audition. La remémoration temporalise l'opération d'actualisation d'un objet-valeur, son passage de l'état virtuel à l'état actuel. Déjà là comme latente et non identifiée (virtuelle), la petite phrase va être reconnue lorsqu'Odette sera rencontrée. Cette concomitance instaure le sujet Swann (S) comme sujet sémiotique de quête. "Avant", la petite phrase n'était qu'une "belle inconnue" animée d'un "amour inconnu". Couplée au désir, cette non-connaissance engendre la relation d'intentionnalité S → O entre l'actant Sujet et l'actant Objet : le Sujet vise dans l'Objet une valeur qu'il désire s'approprier.¹⁹¹. Mais ici ce schéma classique de l'intentionnalité subit un biais véridictoire fondamental. En effet, la *vérité* de la valeur (le sens de l'amour) n'est pas reconnue comme telle. Faute de contrat fiduciaire avec le Destinateur transcendant, elle ne pourra d'ailleurs pas l'être. Sa méconnaissance est structurelle et constitue précisément le cœur du dispositif proustien : ce que nous appellerons plus bas "la véridiction de l'âme". La valeur n'est identifiée que par contiguïté avec Odette et la façon dont ce contact — qui est métonymie et non pas métaphore — instaure Odette elle-même comme objet-valeur est très différente de l'investissement direct d'un objet par une valeur. Il s'agit d'un *marquage signifiant* qui sélectionne l'objet en dehors de toute valeur intrinsèque et de tout Destinateur noologique (cf. plus bas).

191 Cf. "l'orexis évaluante" husserlienne traitée au chapitre III section II.2.

Dans cette première évocation, l'opposition saillance / prégnance est particulièrement nette. La petite phrase apparaît d'abord comme une pure *morphologie sonore*, une pure saillance figurative émergeant de "la qualité matérielle des sons" et s'organisant autour de la dualité instrumentale très marquée entre les deux "acteurs" musicaux que sont le violon et le piano, le premier assumant la catégorie de la tension et le second celle de la fluidité et de la multiplicité.

(1) "L'année précédente, dans une soirée, il avait entendu une œuvre musicale exécutée au piano et au violon. D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons sécrétés par les instruments. Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand, au-dessous de la petite ligne du violon mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune." (I. 272-273 / P. 208).¹⁹²

On notera :

- (i) la subtilité des procédures d'aspectualisation (durativité itérative du violon VS inchoativité du piano) et de tensivité (tension du violon VS fluidité du piano) ainsi que la richesse des catégories figuratives : /ligne + "directrice"/ VS /plan/, /mince/ VS /masse indivise/, /résistante + dense/ VS /clapotement + multiforme + entrechoquée + agitation/;
- (ii) la métaphore cosmologique des flots au clair de lune connectant une isotopie sonore à une isotopie visuelle ; et
- (iii) le curieux "au-dessous" qui annonce une problématique véridictoire du dévoilement.

On notera également, à côté de l'articulation des figures, une *syntaxe* liant les deux acteurs instrumentaux. Cette syntaxe est initialement purement positionnelle. Mais nous allons voir qu'en s'anthropomorphisant, elle engendrera un remarquable effet d'actualisation de la relation Sujet - Objet permettant à la petite phrase de devenir *dans sa morphologie même*, autrement dit dans l'articulation même de ses figures, *un analogon* de la relation amoureuse. Ici, dans ce premier temps, la syntaxe se réduit à un embryonnaire "s'élever d'au-dessous".

192 Nous citons d'abord l'édition Gallimard 1954 vol. I ou II, puis, séparée par un slash / P., l'édition de la Pléiade Pierre Clarac-André Ferré, également de 1954. Évidemment, sur le plan de l'édition du texte, il faut aussi se référer à la Pléiade 1987-1989 de Jean-Yves Tadié. Nous numérotions les citations principales. Leur ordre dans le texte original est : 1 / 9 / 8 / 30 / 10 / 11 / 2 / 31 / 28 / 31 / 3 / 29 / 32 / 33 / 12 / 15 / 4 / 5 / 24 / 25 / 27 / 20 / 27 / 16 / 17 / 14 / 19 / 18 / 13 / 23 / 21 / 22 / 6 / 7 / 26.

Jean-Pierre Richard a bien vu ce point et l'interprète en termes de l'opposition saussurienne signifié / signifiant en posant que le violon est un "signifiant-obstacle" alors que le piano est un "signifié latent".¹⁹³

Cette dualité instrumentale (sexuellement connotée) est fortement récurrente. Mais les oppositions figuratives et les métaphores cosmologiques se transforment. Une recatégorisation permanente y est à l'œuvre. Après la séquence intercalée de la réminiscence, Swann retrouve et reconnaît la petite phrase dans sa morphologie (saillance perceptive).

(2) "Or (...) tout d'un coup, après une note haute longuement tendue pendant deux mesures, il vit approcher, s'échappant de sous cette sonorité prolongée et tendue comme un rideau sonore pour cacher le mystère de son incubation, il reconnut, secrète, bruissante et divisée, la phrase aérienne et odorante qu'il aimait." (I. 276 / P. 211).

Nous retrouvons l'aspectualisation et la tensivité. Mais la métaphore cosmologique a changé. Le "clapotement" naturellement "liquide" de l'agitation "indivise" des flots est devenu un "bruissement" naturellement "aérien" et "divisé". Par le développement du localisateur "en dessous" en "rideau" apparaît une véritable isotopie véridictoire ("cacher le mystère", "secrète") qui, métaphoriquement, est celle du corps dévoilé. De morphologie sonore, la petite phrase devient donc objet du voir, ce qui prépare son identification avec l'objet d'amour "Odette". Quant à la syntaxe, elle se précise en "s'approcher en s'échappant de derrière un rideau" ce qui est déjà une anthropomorphisation.

Ensuite, itérativement (ce qui est marqué par l'emploi de l'imparfait : "Odette attendait Swann près de chez lui", "Madame Verdurin lui indiquait une place à côté d'Odette", "le pianiste jouait", etc.), Swann réentend la petite phrase.

(3) "Il [l'interprète] commençait par la tenue des trémolos de violons que pendant quelques mesures on entend seuls, occupant tout le premier plan, puis tout d'un coup ils semblaient s'écarter et, comme dans ces tableaux de Pieter de Hooch qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entr'ouverte, tout au loin, d'une couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait." (I. 284-285 / P. 218).

Le cadrage met en scène l'objet fantasmatique du voir. Quant à l'éloignement, il manifeste une disjonction spatiale de nature proxémique indiquant que, comme figure actorialisée et féminisée, nimbée d'une aura, la petite phrase appartient à un ailleurs transcendant, celui du Destinateur (indice chromatique : "d'une couleur *autre*"). On

193 Richard [1974], p. 182.

notera également que la référence au tableau produit une forte anthropomorphisation : la petite phrase *apparaît*, comme un personnage, dans l'épiphanie de sa présence.

Et lors de la soirée avec Forcheville :

(4) "Sous l'agitation des trémolos de violon qui la protégeaient de leur tenue frémissante à deux octaves de là — et comme dans un pays de montagne, derrière l'immobilité apparente et vertigineuse d'une cascade, on aperçoit, deux cents pieds plus bas, la forme minuscule d'une promeneuse — la petite phrase venait d'apparaître, lointaine, gracieuse, protégée par le long déferlement du rideau transparent, incessant et sonore." (II. 64 / P. 264).

On retrouve la tension du violon comme rideau — maintenant transparent — et protection. Mais c'est elle qui assume désormais les traits respectivement aériens du fréuissement et maritimes de l'agitation et du déferlement. Ce chiasme est corrélatif d'une nouvelle transformation de la métaphore cosmologique des éléments, l'eau horizontale (mer) puis l'air laissant la place à l'eau verticale (cascade) et à la terre (montagne + chemin) tandis que le clair de lune (lumière + nuit) et la "lumière veloutée" s'idéalisent en vue. Quant à la disjonction spatiale par éloignement, elle demeure, mais recatégorisée par le sème /surplomb/.

Et enfin, lors de la dernière rencontre, qui est une écoute en concert, les parties instrumentales jusqu'ici seulement thématiques, aspectualisées et spatialisées deviennent de plus elles-mêmes *actantialisées*. La petite phrase qui était déjà la figuration exemplaire d'un objet-valeur en général, voit sa sémantique figurative se *convertir* en syntaxe et, plus précisément, par le développement de l'isotopie sexuelle, elle voit sa morphologie (comme articulation de figures du plan de l'expression de la sémiotique du monde naturel) se convertir en la forme même de l'intentionnalité liant un sujet désirant à un objet de désir.

(5) "C'est que le violon était monté à des notes hautes où il restait comme pour une attente, une attente qui se prolongeait sans qu'il cessât de les tenir, dans l'exaltation où il était d'apercevoir déjà l'objet de son attente qui s'approchait, et avec un effort désespéré pour tâcher de durer jusqu'à son arrivée, de l'accueillir avant d'expirer, de lui maintenir encore un moment de toutes ses dernières forces le chemin ouvert pour qu'il pût passer, comme on soutient une porte qui sans cela retomberait." (II. 165 / P. 345).

De rideau et voile transparent, le violon devient actant sujet (homologable à Swann lui-même). Sa tension devient attente orexique, tensivité de l'intentionnalité $S \rightarrow O$. La petite phrase pianistique qui, jusque-là, apparaissait à Swann en s'éloignant, s'approche maintenant de lui sans encore apparaître. L'actantialisation devient corrélatrice d'une dramatisation, celle de la nécessité de soutenir le désir. Du coup, la

métaphore cosmologique elle-même se narrativise, s'anime et s'actorialise, la petite phrase devient un *récit*, un microcosme symbolisant la Nature elle-même. L'amour de Swann, auquel elle servait jusque-là de contrepoint, de signifiant et de métaphore, s'y trouve internalisé, naturalisé et universalisé, et par là même dépersonnalisé. La petite phrase devient l'amour originaire tel qu'en lui-même :

"Le beau dialogue que Swann entendit entre le piano et le violon au commencement du dernier morceau ! La suppression des mots humains, loin d'y laisser régner la fantaisie, comme on aurait pu croire, l'en avait éliminée ; jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connut à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses." (II. 173 / P. 351)

Proust introduit ici l'idée-force d'une sémiotique — et même d'une dialogique — *non verbale*. Il oppose drastiquement le morpho-sémiotique au langage. Cela lui permet une ascension remarquable d'une proto-actantialité élémentaire vers une actorialité quasi cosmique.

(6') "D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne ; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin. C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la terre (...). Est-ce un oiseau, est-ce l'âme incomplète encore de la petite phrase, est-ce une fée, cet être invisible et gémissant dont le piano ensuite redisait tendrement la plainte ? Ses cris étaient si soudains que le violoniste devait se précipiter sur son archet pour les recueillir. Merveilleux oiseau ! le violoniste semblait vouloir le charmer, l'appivoiser, le capter." (II. 173 / P. 351-352).

La syntaxe embryonnaire initiale est devenue maintenant une syntaxe pleinement actantielle et, avec la figure actorielle de l'"oiseau", s'introduisent les rôles thématiques de l'envol de l'âme (vers le ciel de la transcendance), de l'appivoisement et de la capture. L'ascension spirituelle et symbolique de ce qui n'était jusque-là que simple forme atteste que la petite phrase est bien le signe d'une quête de l'âme.

Après cette envolée discursive, la petite phrase, avant de disparaître, redevient à nouveau perception pure, cette fois non plus sonore mais lumineuse.

(7) "Elle était encore là comme une bulle irisée qui se soutient. Tel un arc-en-ciel, dont l'éclat faiblit, s'abaisse, puis se relève et, avant de s'éteindre, s'exalte un moment comme il n'avait pas encore fait : aux deux couleurs qu'elle avait jusque-là laissé paraître, elle ajouta d'autres cordes diaprées, toutes celles du prisme, et les fit chanter." (II. 174 / P. 352).

En fait la petite phrase s'est métamorphosée ici en une prégnance objective (la lumière), mais une prégnance qui se trouve investie dans des saillances figuratives (bulle, arc-en-ciel, prisme) et y produit des effets figuratifs (irisation). On remarquera

l'aspectualisation terminative dramatisée (le sursaut d'agonie), la chromaticité connectant l'isotopie sonore à l'isotopie visuelle (faire chanter des cordes diaprées) dans la plus pure tradition symboliste et l'irisation totalisant les couleurs (jusqu'ici restreintes au "mauve" dans (1) et à "une couleur autre" dans (7)). Ce parallèle entre la séduction amoureuse de l'âme-oiseau et l'irisation n'est pas fortuit. En effet, les prégnances subjectives (thymiques) sont "diffractées" par les objets-valeurs comme une prégnance objective (la lumière) l'est par un prisme.

II. LA PETITE PHRASE COMME STRUCTURE MORPHOLOGIQUE (GESTALT)

La petite phrase est initialement une pure saillance perceptive investie de prégnance. Mais à travers le travail intellectuel de la mémoire, elle devient une organisation individuée, une structure morphologique reconnaissable, une véritable Gestalt cognitive visuelle — et non plus auditive — sur laquelle on peut "jeter les yeux".

(8) "Ainsi, à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription sommaire et provisoire, mais sur laquelle il avait jeté les yeux tandis que le morceau continuait, si bien que, quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable. Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive ; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique." (I. 274 / P. 209).

Nous rencontrons là une série fortement redondante d'oppositions renvoyant à toutes à l'opposition primitive /figure/ VS /prégnance/ : /valeur expressive/ VS /impression/, /étendu/ VS /inétendu/, /dessin/ VS /musique/, /architecture/ VS /son ou odeur/, /pensée/ VS /indicible/, /forme organisée/ VS /émotion/, /représentation athymique (cognitive)/ VS /sensation thymiquement investie (euphorique)/. Proust réalise avec elles une opération sémiotique caractéristique de son épistémologie esthétique. Au moyen de sa doctrine "impressionniste", il fait remonter jusqu'au plan figuratif de surface la composante sémantique des structures profondes. Rappelons que dans la théorie sémiotique standard, si la composante syntaxique actantielle profonde (sujets, anti-sujets, destinataires, objets, adjuvants, opposants) se relève au niveau discursif en une syntaxe actorielle (les personnages et caractères classiques du récit) et spatio-temporelle (les événements et les péripéties constitutives des intrigues), la composante sémantique profonde (sèmes intéroceptifs permettant de catégoriser le

monde,¹⁹⁴ valeurs sémantiques, codes au sens de Lévi-Strauss) se relève quant à elle dans des procédures de thématization et de figurativisation. La thématization concerne les thèmes comme traits caractéristiques des rôles typiques et la figurativisation concerne les traits figuratifs que sont les sèmes extéroceptifs et les classèmes.¹⁹⁵ Mais il n'est pas évident d'affirmer que les thèmes (que la thématization dissémine dans les programmes et parcours narratifs) prennent en charge les valeurs sémiques de la sémantique fondamentale. En effet, il y a là un problème délicat et difficile que, à la suite de Per Aage Brandt, nous avons développé ailleurs,¹⁹⁶ celui du rapport entre le niveau sémantique intéroceptif profond et le niveau extéroceptif discursif-figuratif superficiel — dit aussi "sémiologique" — des figures de contenu correspondant aux figures du plan de l'expression de la sémiotique du monde naturel. Car le monde naturel est essentiellement morphologique. Il est constitué de Gestalten saillantes, morphologiquement organisées, structurées et dotées de "valeurs expressives". C'est à ce langage figuratif morphologique (qui est "architecture" et "dessin") que Proust oppose un ordre figuratif *non* gestaltiste, celui des prégnances. Ce conflit, *interne au figuratif*, entre prégnances et saillances est caractéristique de son esthétique. À travers Ruskin, l'esthétique proustienne est fondamentalement tributaire de génies comme Turner qui ont conquis contre la loi classique du dessin la figuration des prégnances par la lumière, la couleur et les éléments (le sublime des puissances naturelles). La victoire de "l'informel" et de l'*impression* sur le figuratif "gestaltiste" et la *perception* constitue une évolution artistique majeure. Elle a libéré à travers une peinture "musicale" du sublime, une sorte d'épiphanie du sens effaçant le figuratif "gestaltiste" au profit des affects et permettant, par conversion figurative, une représentation directe des valeurs issues des sémantiques fondamentales.

III. LA PETITE PHRASE COMME IMPRESSION, PRÉGNANCE THYMIQUE ET AFFECT ESTHÉTIQUE

Immédiatement après avoir été exposée en (1) comme saillance perceptive et morphologie sonore, et avant d'être reprise en (8) comme Gestalt, la petite phrase est décrite *comme impression, prégnance thymique et affect esthétique*.

194 Dans le chapitre suivant, nous donnerons à la section II. 2. un exemple spectaculaire de sémantique fondamentale avec le concept proustien de "côté" (le côté de Méséglise et le côté de Guermantes).

195 Pour des précisions, cf. le chapitre suivant, le Dictionnaire Greimas-Courtès [1979] et Petitot [1985a].

196 Cf. Petitot [1982b], [1985a].

(9) "Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie — il ne savait lui-même — qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines." (I. 273 / P. 208-209).

La prégnance est une perte de saillance (ne plus pouvoir distinguer les contours i.e. les formes), de dénomination et de contenu, bref une perte cognitive. Mais corrélativement, c'est un "charme" "ouvrant l'âme", autrement dit un affect thymique euphorique. Quant à l'odeur, elle a une double fonction sémiotique et épistémologique. D'une part, à travers le connecteur d'isotopie /parfum/, elle permettra d'anthropomorphiser la petite phrase et de l'homologuer à une "belle inconnue", elle même homologuable à Odette. Mais d'autre part, elle fournit, comme la lumière, un exemple prototypique de prégnance objective.

Ces caractères à la fois antificuratifs et thymiques de la prégnance sont fortement accentués. En ce qui concerne le thymique en tant qu'opposé au cognitif, Proust parle, côté sujet, de "plaisir particulier", "intraduisible" et "spécial", de "sensation délicieuse", de "voluptés particulières", "d'amour inconnu", de "bonheur noble, inintelligible et précis" et, côté objet, de motifs "impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer", "indicibles", "ineffables" (dimension euphorisée du non verbalisable). En ce qui concerne l'opposition aux saillances figuratives, il parle

d'"une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inévidentes, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire *sine materia*." (I. 273 / P. 209).

"Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son 'fondu' les motifs qui par instants en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître, connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent, impossible à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables, si la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celles qui leur succèdent et de les différencier." (I. 273-274 / P. 209).

/Impression/ VS /valeur expressive/, /confus + non discernable/ VS /discerner un contour/, /fondu/ VS /net/, /liquide/ VS /structuré/, /inévident/ VS /étendu/ et enfin /impression *sine materia* / VS /qualité matérielle des sons/, le conflit entre prégnance et saillance est admirablement formulé et l'on voit bien se construire chez Proust un niveau figuratif "impressionniste" *abstrait*, non gestaltiste, "informel", antificuratif (au sens naïf de figuratif) qui permet de communiquer directement, à fleur de manifestation,

avec les Destinateurs à travers un substitut de contrat fiduciaire que nous proposons d'appeler un *contrat esthétique* (une persuasion-manipulation-séduction figurative). Nous verrons au chapitre suivant à la section II. 3. à quel point le concept proustien d'impression est fondamental dans son opposition à la perception.

Le point délicat à comprendre est alors qu'un tel "ravisement" esthétique du sujet, loin de se situer du côté de la vérité et de la réalisation, puisse se situer en fait du côté du mensonge et de la déception. La raison en est la suivante. Le passage de la saillance morphologique et de la conscience cognitive à la prégnance thymique et à l'affect esthétique est le symptôme de la *finitude de l'âme* d'un sujet victime de la dérélition, c'est-à-dire du détournement des Destinateurs noologiques. C'est en raison de cette finitude même que le contrat esthétique est fondé sur une méconnaissance, car l'affect produit sur le sujet par les figures du sensible n'est en général pas conforme au sens des valeurs. La joie effusive de la "sensation délicieuse" est en fait une négation du savoir sur l'être du sujet et du monde. Certes, en tant qu'*impression* euphorisée, la petite phrase figurativise la valeur existentielle /vie/. Certes, comme le dit Greimas, la "joie" ou le "délice"

"signifient narrativement l'état de transcendance qui résulte de la (...) participation du sujet à l'être du Destinateur."¹⁹⁷

Mais cette participation est un leurre.

À travers les destins de la petite phrase, Proust décrit une transformation du sujet sémiotique qui voudrait conduire d'un statut initialement *esthétique* à un statut finalement "*théologique*" où le sujet redeviendrait correctement conjoint à la vérité de l'être détenue par les Destinateurs. Toutefois, à cause de la finitude de l'âme, la révélation des valeurs ne pourra avoir lieu que *post mortem* (ici, après la mort de l'amour). Autrement dit, il y a *confusion* sur les valeurs. Au plan sémantique, Swann prend pour /vie/ ce qui est en vérité /non-vie/ et confond le non-Destinateur avec le Destinateur. C'est pourquoi, comme dans tout contrat fiduciaire esthétique, par confusion du paraître et de l'être et de la valeur /vie/ avec la valeur /non-vie/, l'objet-valeur deviendra un *décepteur* : le faire persuasif du non-Destinateur est mensonger et, corrélativement, le faire interprétatif défaillant du Sujet se trouve piégé dans un espace cognitif de l'illusion.

Toutefois, *pour les Destinateurs* et, nous allons le voir, pour les *génies* créateurs qui en sont les délégués, ce qui affecte l'âme finie dans le sensible *redevient une structure*, mais cette fois *intelligible*, non plus une forme-*morphé* mais une forme-*eidos*.

197 Greimas [1976a], p. 130.

Cette transmutation toute platonicienne permet au paraître de redevenir conforme à l'être et, par là même, permet à la vérité d'advenir.

IV. LA PETITE PHRASE COMME VISÉE IDÉALE, OBJET MODAL ET FORME DE L'IDÉE

1. La remodalisation du sujet

La petite phrase est aussi un objet *modal* instaurant le sujet comme sujet de "désir" et de "force" (de vouloir-être, de vouloir-faire et de pouvoir), bref, comme sujet de volonté et de quête.¹⁹⁸ La quête n'est pas d'abord celle d'un objet concret mais celle d'une pure visée idéale (intentionnalité sans objet réel, pure tension vers "l'absolu"). Elle relève de ce que nous appelons une "véridiction de l'âme".

(10) "Elle [la petite phrase] l'entraînait [Swann] avec elle vers des perspectives inconnues." (I. 274 / P. 210)

"Depuis si longtemps il avait renoncé à appliquer sa vie à un but idéal ; (...) bien plus, ne se sentant plus d'idées élevées dans l'esprit, il avait cessé de croire à leur réalité, sans pouvoir non plus la nier tout à fait. Aussi avait-il pris l'habitude de se réfugier dans des pensées sans importance qui lui permettaient de laisser de côté le fond des choses." (I. 275 / P. 210).

La petite phrase va faire subir à Swann ainsi décrit comme superficiel, blasé, mondain, ironique, voire cynique, une métamorphose modale "rajeunissante".

(11) "Or (...) Swann trouvait en lui, dans le souvenir de la phrase qu'il avait entendue, (...) la présence d'une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire et auxquelles, comme si la musique avait eu sur la sécheresse morale dont il souffrait une sorte d'influence élective, il se sentait de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie." (I. 276 / P. 211).

Spectaculaire gain de compétence modale (vouloir et pouvoir) témoignant de ce que, en tant qu'objet modal, la petite phrase communique avec "un autre monde", celui des Destinataires.

2. La phénoménologie de l'intentionnalité et le secret de l'essence

Proust insiste beaucoup sur la *place* que libère "dans l'âme" cet objet modal et sur le fait que les objets-valeurs réels (Odette) qui viennent s'y inscrire doivent leur aura de sens à cette visée idéale (ce qui explique pourquoi ils ne peuvent être autre chose que des décepteurs).

(12) "La petite phrase, dès qu'il l'entendait, savait rendre libre en lui l'espace qui pour elle était nécessaire, les proportions de l'âme de

198 Pour les parcours modaux des sujets, cf. Coquet [1984].

Swann s'en trouvaient changées; une marge y était réservée à une jouissance qui elle non plus ne correspondait à aucun objet extérieur et qui pourtant, au lieu d'être purement individuelle comme celle de l'amour, s'imposait à Swann comme une réalité supérieure aux choses concrètes. Cette soif d'un charme inconnu, la petite phrase l'éveillait en lui, mais ne lui apportait rien de précis pour l'assouvir. De sorte que ces parties de l'âme de Swann où la petite phrase avait effacé le souci des intérêts matériels, les considérations humaines et valables pour tous, elle les avait laissées vacantes et en blanc, et il était libre d'y inscrire le nom d'Odette." (II. 30-31 / P. 236-237).

On a rarement exposé de façon aussi rigoureuse et aussi magistrale le rapport d'intentionnalité liant un sujet à un objet intentionnel. Pour parler comme Husserl (cf. les passages des *Ideen II* évoqués dans la section II. 2. du Chapitre 3), on pourrait dire que c'est par une véritable corrélation noèse / noème, que les affects du sujet, ses jouissances subjectives (le plaisir / peine de Kant dans la *Critique de la Faculté de Juger esthétique*), ses tensions, inhibitions, relaxations, détente énergétiques, etc. qui constituent les soubassements hylétiques des vécus intentionnels de désir et de vouloir, se trouvent convertis, via une intention "orexique", une "orexis évaluante", en ce noème particulier qu'est "l'objet de désir" comme tel, "l'objet-valeur" comme "corrélat objectif de la saisie de valeur". Cet objet intentionnel est (comme tout noème) à la fois fondé dans l'immanence des vécus et transcendant. Par corrélation noético-noématique, il devient "objectif" — d'une objectivité noématique possédant l'idéalité de l'essence — et peut voir sa place occupée par un objet extérieur.

C'est donc comme sens noématique idéal, comme objet intentionnel objectivant une valeur latente, que la petite phrase se trouve corrélée aux vécus euphoriques de jouissance et acquiert, comme prégnance et aura, le trait véridictoire du *secret* : "essence mystérieuse", "jouissance", "charme", "ravisement", "filtre", "étrange ivresse", "douceur divine". Comme "mystérieuse entité", comme "parure de l'âme" et motif spirituel, elle est bien une prégnance thymique figurativisée et sublimée, certes subjective mais analogue aux prégnances objectives que sont la lumière et l'odeur. Proust y insiste :

(13) "Même quand il ne pensait pas à la petite phrase, elle existait latente dans son esprit au même titre que certaines autres notions sans équivalent, comme la notion de lumière, de son, de relief, de volupté physique, qui sont les riches possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur. (...)

Son sort était lié à l'avenir, à la réalité de notre âme dont elle était un des ornements les plus particuliers, les mieux différenciés." (II. 171 / P. 350).

L'impression est à la perception ce que la lumière est aux objets.

3. Les Idées esthétiques et leur symbolisation

Faisons ici une remarque philosophique de portée générale. Contrairement à l'esthétique romantique issue de la philosophie critique (Goethe, Schiller, Schelling, les Schlegel, Hölderlin, Novalis, Kleist, Coleridge, entre autres), la sémiotique ne semble pas admettre qu'il existe au moins deux sortes radicalement différentes de significations, d'un côté les concepts et de l'autre les Idées, soit des Idées rationnelles, ce que Kant appelait des "concepts *indémontrables* de la raison", soit des Idées esthétiques, ce qu'il appelait des "représentations *inexponibles* de l'imagination" (l'exposition d'une représentation consistant à la ramener à des concepts). Or cette opposition est, nous semble-t-il, indépassable. En effet, ainsi que Kant l'a établi, ce sont les Idées rationnelles qui sont déterminantes pour la volonté ("la faculté de désirer"). Elles entretiennent un rapport de *symbolisation* avec les Idées esthétiques qui subliment l'imaginaire. Elles se rapportent à un concept (suprasensible) sans intuition, alors que les Idées esthétiques se rapportent au contraire à une intuition sans concept. La symbolisation revient à remplacer, d'une part, l'intuition faisant défaut aux premières par l'intuition propre aux secondes et, d'autre part, le concept faisant défaut aux secondes par le concept propre aux premières. Il paraît donc nécessaire de distinguer avec soin deux modes de l'abstrait : l'abstrait conceptuel et l'abstrait idéal incluant l'Idée d'*Infini*. Ce dernier a trait à la sublimation de l'imaginaire par l'idéal et se trouve au cœur de l'esthétique kantienne du sublime. En termes sémiotiques, on pourrait dire que c'est parce qu'elles ne sont pas des contenus articulables en valeurs par une forme du contenu propre (d'où l'aspect "indicible", "inexprimable", "ineffable"), que les Idées sublimant les prégnances de l'imaginaire doivent prélever leur forme du contenu sur des figures du plan de l'expression de la sémiotique du monde naturel. Cette procédure spécifique de symbolisation des Idées établit une sémiotique originale du sublime où le plan de l'expression commande celui du contenu.¹⁹⁹ Elle domine dans la musique.

4. L'assomption cognitive de la forme de l'Idée

Certes, comme structure et Gestalt, la petite phrase est aussi, nous l'avons vu, une structure intelligible (cf. 2). Mais il s'agit là d'une traduction-trahison de l'"indicible" par l'"intelligence" et de la prégnance par la saillance, autrement dit pour parler comme Kant, de l'Idée par le Concept,

(14) "Quand après la soirée Verdurin, se faisant rejouer la petite phrase, il avait cherché à démêler comment à la façon d'un parfum

¹⁹⁹ Pour des précisions, cf. Petitot [1985b] et les chapitres II et III.

[[prégnance]],²⁰⁰ d'une caresse, elle le circonvenait, elle l'enveloppait, il s'était rendu compte que c'était au faible écart entre les cinq notes qui la composaient et au rappel constant de deux d'entre elles [[saillance, structure, Gestalt]] qu'était due cette impression de douceur rétractée et frileuse [[prégnance]] ; mais en réalité il savait qu'il raisonnait ainsi non sur la phrase elle-même, mais sur de simples valeurs,²⁰¹ substituées pour la commodité de son intelligence à la mystérieuse entité qu'il avait perçue (...) à cette soirée où il avait entendu pour la première fois la sonate." (II. 170 / P. 349).

En tant que telle, la petite phrase n'est une valeur (et pas seulement "impression", "jouissance", etc.) que pour l'univers transcendant du Destinateur noologique. Le plaisir qu'elle suscite est le plaisir qu'il y a

(15) "à entrer en contact avec un monde pour lequel nous ne sommes pas faits [[transcendance]], qui nous semble sans forme [[non-extéroceptivité]] parce que nos yeux ne le perçoivent pas, sans signification [[non-intéroceptivité]] parce qu'il échappe à notre intelligence [[suprasensible nouménal]], que nous n'atteignons que par un seul sens." (II. 31 / P. 237).²⁰²

En fait, de par sa structure même, elle est *forme de l'Idée*. Elle rend perceptible l'indicible et visible l'invisible. Comme forme de l'Idée, elle s'identifie à une valeur esthétique qui, par symbolisation (au sens de Kant), peut devenir le tenant lieu d'une valeur axiologique.

(16) "La petite phrase (...) y voyait [dans les états d'âme de Swann] quelque chose (...) de si supérieur à [la vie positive] que seul il valait la peine d'être exprimé. Ces charmes d'une tristesse intime, c'était eux qu'elle essayait d'imiter, de recréer, et jusqu'à leur essence qui est pourtant d'être incommunicables et de sembler frivoles à tout autre qu'à celui qui les éprouve, la petite phrase l'avait captée, rendue visible." (II. 169 / P. 348-349).

Elle "codifie" sous une "forme" (une Gestalt) non intellectuelle, non conceptuelle, des "charmes" (encodage figuratif des prégnances). Mais, pour le Destinateur transcendant et non pour le Sujet fini, les valeurs sont bien effectivement des valeurs *de contenu* articulées et donc des unités (platoniciennes) de signification *cognitivement* accessibles, c.a.d. intelligibles.

200 Nous mettons nos commentaires entre doubles [[]].

201 Le terme "valeur" est utilisé ici par Proust au sens des valeurs tonales ou des valeurs chromatiques.

En général il l'utilise dans un sens traditionnel plus proche des valeurs "du sens de la vie". Mais le propre de la sémiotique est précisément de montrer que les valeurs dans le second sens sont aussi des valeurs dans le premier sens à l'intérieur de *paradigmes* de valeurs.

202 Il est difficile de mieux définir l'univers du Destinateur.

(17) "Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification". (II. 170 / P. 349).²⁰³

C'est pourquoi Proust peut affirmer :

(18) "on sentait [en elle] un contenu si consistant, si explicite, auquel elle donnait une force si nouvelle, si originale, que ceux qui l'avaient entendue la conservaient en eux de plain-pied avec les idées de l'intelligence". (II. 171 / P. 350).

Ayant ainsi rejoint la dimension cognitive, la petite phrase peut alors être reconnue comme "une conception de l'amour et du bonheur", comme une "acquisition sentimentale", c'est-à-dire comme une *connaissance*.

D'où l'assomption cognitive de l'affect esthétique en "scientificité" (en connaissance et en expérience) à travers la figure et le rôle thématique du *génie*, le génie étant précisément, depuis Kant, la faculté des Idées esthétiques. Le clavier est

"un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement çà et là, séparées par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité qui le composent, chacune aussi différente des autres qu'un univers d'un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant." (II. 170-171 / P. 349-350).

On voit ainsi s'opposer avec une admirable netteté l'entendement du génie infini et l'émotion du sujet fini.

Génie ("grands artistes")		Sujet fini
Structures ("touches", "thèmes")	□ Correspondance □ "Éveil"	Affects, passions
Unités séparées		Impressions fondues
Vérités découvertes, trouvées		Émotions éprouvées
Univers à explorer		Nuit, vide, néant à subir
Connaissance		Sentiment

La conséquence en est que l'impression éprouvée initie à un monde transcendant où se révèle une "vérité" de l'âme.

²⁰³ Même remarque que précédemment. On croirait lire du Saussure ou du Hjelmslev.

5. La véridiction de l'âme

Il s'agit donc bien en définitive chez Swann d'une véridiction de l'âme. À travers la mise en place d'une esthétique, Proust développe une authentique quête *noologique*. Il vise le dépassement anagogique des objets-valeurs vers les valeurs axiologiques détenues par les Destinateurs détournés. Pour cela il articule *quatre* niveaux :

- (i) celui, existentiel, de la passion amoureuse où objet = objet d'amour ;
- (ii) celui, d'abord esthétique puis cognitif, de la petite phrase où objet = parure de l'âme ;
- (iii) celui de l'Ailleurs transcendant ("l'autre monde") où objet = Idées;
- (iv) enfin celui proprement anagogique où objet = âme.

La quête est bien véridictoire et l'on peut lui appliquer le modèle de prévisibilité qu'est le schéma narratif. Le déséquilibre initial qu'il s'agit de réparer est que, aliéné dans les objets-valeurs où il croit pouvoir se réaliser, le Sujet est structurellement disjoint de son âme, celle-ci appartenant au Destinateur "détourné". Réflexivement, sa propre âme lui paraît obscure, voire inexistante ("cette nuit de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant"). L'esthétique joue alors comme une instance d'acquisition des compétences modales (vouloir, pouvoir, savoir) dans une quête du Destinateur visant à restaurer le statut "théologique" du sujet, c.a.d. sa conjonction avec la vérité de l'être. D'abord, nous l'avons vu, elle "ouvre" l'âme du sujet et déclenche son vouloir-être (son "désir"), ce qui enclenche un parcours, dit *modal*, vouloir → pouvoir → savoir. L'acquisition de la modalité du pouvoir consiste à disjoindre les valeurs esthétiques des objets où elles se trouvent aliénées, afin de pouvoir les réadresser à l'idéal. Son programme est de "se laisser aller" aux affects esthétiques permettant d'idéaliser les prégnances thymiques. Quant à la performance, elle est de nature cognitive et coïncide — par dévoilement du secret — avec l'acquisition du savoir sur la réalité (être+paraître) des "parures de l'âme". Elle réalise la conjonction du Sujet avec sa vérité (son authenticité spirituelle). Elle s'opère par l'intermédiaire du *génie créateur* qui, plus qu'un adjuvant, est l'opérateur permettant de réarticuler entre eux l'univers immanent et l'univers transcendant devenus disjoints. Le génie est un héros "frère" dont la compétence modale est la souffrance et pour qui les valeurs spirituelles insaisissables du sujet fini — ses impressions — deviennent des valeurs intellectuelles et techniques que l'on peut concevoir et transformer.

6. Le génie

La théorie proustienne du génie est très proche de la théorie kantienne que nous avons évoquée au Chapitre II. "Explorateur de l'invisible", héros et "prophète", le génie

permet de transformer les vécus existentiels en formes de connaissances. C'est un conquérant d'idées platoniciennes.

(20) "Et la pensée de Swann se porta pour la première fois dans un élan de pitié et de tendresse vers ce Vinteuil, vers ce frère inconnu et sublime qui lui aussi avait dû tant souffrir ; qu'avait pu être sa vie au fond de quelles douleurs avait-il puisé cette force de dieu, cette puissance illimitée de créer ?" (II. 169 / P. 348).

(21) "Swann n'avait donc pas tort de croire que la phrase de la sonate existât réellement. Certes, humaine à ce point de vue, elle appartenait pourtant à un ordre de créatures surnaturelles et que nous n'avons jamais vues, mais que malgré cela nous reconnaissons avec ravissement quand quelque explorateur de l'invisible arrive à en capter une, à l'amener, du monde divin où il a accès, briller quelques instants au-dessus du nôtre." (II. 172 / P. 350-351).

Mais si les Idées esthétiques existent "réellement" dans un ciel platonicien "objectif" où le génie peut aller en faire la pêche miraculeuse, alors le "grand artiste" est l'analogue d'un *savant*, et c'est en tant que tel qu'il faut honorer Vinteuil.

"Swann sentait que le compositeur s'était contenté, avec ses instruments de musique, de la dévoiler [la petite phrase], de la rendre visible, d'en suivre et d'en respecter le dessin d'une main si tendre, si prudente, si délicate et si sûre que le son s'altérait à tout moment, s'estompant pour indiquer une ombre, revivifié quand il lui fallait suivre à la piste un plus hardi contour." (II. 172 / P. 351)

La multisensorialité de la petite phrase, audition et émotion pour Swann mais vision, dessin et concept pour le compositeur, lui ouvre le monde des idées.

(22') "Il y avait là d'admirables idées que Swann n'avait pas distinguées à la première audition et qu'il percevait maintenant, comme si elles se fussent, dans le vestiaire de sa mémoire, débarrassées du déguisement uniforme de la nouveauté. Swann écoutait tous les thèmes épars qui entreraient dans la composition de la phrase, comme les prémisses dans la conclusion nécessaire, il assistait à sa genèse. 'Ô audace aussi géniale peut-être, se disait-il, que celle d'un Lavoisier, d'un Ampère, l'audace d'un Vinteuil expérimentant, découvrant les lois secrètes d'une force inconnue, menant à travers l'inexploré, vers le seul but possible, l'attelage invisible auquel il se fie et qu'il n'apercevra jamais !'." (II. 172-173 / P. 351).

Réciproquement, tout grand penseur et tout grand poète est à sa façon musicien car, comme celle de Vinteuil, sa pensée pénètre "au cœur le plus intime de la chose" pour y déceler la "mélodie cachée en elle".²⁰⁴

204 Cf. Tadié [1996], I, p. 587.

Le fait que l'artiste soit un *savant* est poussé très loin par Proust qui considère que l'artiste obéit à de véritables *lois*. Sa création relève d'*obligations* appartenant à un autre monde (celui du Destinateur lieu du devoir-être) :

"Un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d'y retourner, revivre sous l'empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi parce que nous en portions l'enseignement en nous, sans savoir qui les y avait tracées, ces lois dont tout travail profond de l'intelligence nous rapproche."²⁰⁵

La conséquence en est le dédoublement du moi de l'artiste entre son moi social extérieur et son moi profond auquel il sacrifie sa vie. L'artiste est comme "le citoyen d'une patrie inconnue", d'une patrie "perdue" qu'il doit reconquérir. L'œuvre est comme une loi de la nature. L'artiste la découvre, mais ne la crée pas. Créateur, il n'est pas pour autant démiurge. L'artiste crée, mais comme un architecte (cf. *La Recherche* comme "cathédrale"), en inventant une

"alliance paradoxale de contrainte et de liberté."²⁰⁶

Et contrairement à ce que l'on pourrait croire, sa construction n'est pas subjective-relative mais relève d'une vérité "objective". Elle a pour fonction de révéler *l'essence* des choses.

Nous verrons dans l'Annexe 3 consacrée à l'analyse proposée par Anne Henry de la philosophie de Proust, les liens étroits que celui-ci entretenait avec les héritiers de l'esthétique kantienne-goethéenne et de l'idéalisme transcendantal schellingien. Notons seulement ici à la suite de Luc Fraisse que la théorie du *génie* de Proust est fortement inspirée de celle de son professeur Gabriel Séailles qui explique dans son *Essai sur le génie dans l'art* (1883) que le génie s'identifie à la nature dans l'esprit.

Historien et philosophe de l'art, Séailles (1852-1922) fut l'un des premiers spécialistes de l'esthétique à développer une "phénoménologie" constitutive de l'expérience créative.²⁰⁷ Il inspira profondément non seulement Proust mais également Valéry. Dans une optique plus psychologique (nous dirions aujourd'hui cognitive) que

205 Cité par Tadié [1999], p. 95.

206 Fraisse [1995], p. 89. C'est presque mot à mot ce que disaient Kant et Valéry. Cf. Chap. II et III.

Kant parle de "la subsomption (...) de la faculté des intuitions sous la faculté des concepts pour autant que la première en sa liberté s'accorde avec la seconde en sa légalité". Valéry dit des êtres organisés qu'"ils nous proposent, étrangement unies, les idées d'ordre et de fantaisie, d'invention et de nécessité, de loi et d'exception".

207 Cf. par exemple Franzini [1984].

sociologique, il chercha à fonder une théorie du génie sur une théorie vitaliste générale des relations *entre la perception et l'action*. Avec son "libre jeu" kantien, l'imagination productrice organise les sensations en images sans passer par le raisonnement discursif et l'intellect. Elle les "segmente" expressivement et les structure organiquement en objets en leur conférant une "vie intérieure" qui s'origine dans le corps vivant, sentant et éprouvant (ce que Husserl appellera le *Leibkörper* et Merleau-Ponty la "chair"). Elle les fusionne avec la mémoire et le flux temporel de l'expérience. Elle les investit émotionnellement par des affects et des désirs intenses issus de l'histoire et des "richesses intérieures" du sujet.

Mais, normalement, l'image ainsi organisée se transforme d'elle-même en mouvement et en action dans le monde. Au contraire, l'artiste — dont c'est le corps affectif qui est artiste — arrête cette conversion spontanée, réalise les images *en tant que telles et pour elles-mêmes* et reconstruit un monde virtuel où l'image préserve toute sa prégnance. Ce que Séailles appelle un "paradis momentané" et un "pressentiment d'une vie divine".

En ce sens, l'artiste est "artisan de son âme", "ouvrier" et "savant".²⁰⁸ En lui fusionnent le corps et l'esprit, l'image et l'idée, l'émotion et la notion, l'impression et l'expression, le sentir et le connaître, le sujet et l'objet.

On voit que la thèse que le génie s'identifie à la nature dans l'esprit soulève un problème délicat. "Nature" s'y oppose à "entendement conceptuel". Dans cette perspective romantique, il existe une *naturalité* régie par des lois qui opère de façon *sub-conceptuelle* et "inconsciente" et correspond au moi profond irréductiblement *individuel* que l'artiste porte à l'universalité et, comme le note Proust dans sa correspondance,

"à la pleine lumière de l'intelligibilité."²⁰⁹

Sur le plan du style, cette originalité individuelle correspond à ce que Proust appelle *l'accent*. L'accent d'un artiste est comme la "langue" de sa patrie perdue, langue "étrangère" dont l'artiste doit se faire le "scribe". L'artiste reconstruit la réalité en la reformulant avec son accent. En ce sens la métaphore et l'analogie sont l'essence et le miracle du style.

Vinteuil est un génie. Explorateur, découvreur, "novateur pour l'éternité", expérimentateur d'un art-nature, et en même temps artiste créateur technicien d'un schématisme non conceptuel, il est un hyponyme du Destinateur. Ayant lutté avec lui

208 Par exemple Séailles écrira sur Léonard de Vinci "l'artiste" et sur Léonard de Vinci "le savant".

209 Cf. Fraisse [1995], p. 69.

pour lui extorquer ses valeurs et les "prendre en otages", il s'y substitue pour le Sujet Swann. Alors que pour ce dernier la petite phrase comme structure n'est, nous l'avons vu, que la figure d'un affect esthétique indicible (/dessin/ VS /musique/, /contour/ VS /fondu/, /architecture/ VS /son/, /pensée/ VS /indicible/, /valeur expressive/ VS /impression/, etc. cf. §2), pour le créateur *sa Gestalt s'identifie à sa réalité objective comme Idée*. On aura d'ailleurs noté le retour de la composition, du dessin, du contour, bref de l'organisation intellectualisée qui, initialement, n'était qu'une traduction conceptuelle mensongère de l'impression et du sentiment du sublime.

L'intelligibilité platonicienne permet à l'âme de s'élever de la nuit du pathos à la lumière de la connaissance. Mais dans la mesure où son essence demeure malgré tout inaccessible à une âme finie, son opération demeure *indécidable*. C'est pourquoi la *sanction* de la quête ne peut être complète. La véridiction de l'âme reste elle aussi indécidable. La petite phrase n'arrive pas à rejoindre la valeur axiologique /vie/ mais seulement celle /non-mort/. Surréelle et pleine de sens anagogique, "captive divine", la petite phrase n'est peut-être après tout qu'une simple forme figurative. Mais, comme celle du *Coup de dés* mallarméen, son opération n'aura pas été vide car, du moins, l'Idée platonicienne aura pu, grâce à elle, esthétiquement conjurer la mort.

(23) "Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable." (II. 172 / P. 350).

IV. LA PETITE PHRASE COMME MAGIE

Objet modal, la petite phrase est, nous l'avons vu, charme, filtre, sirène. Ce motif de l'ensorcellement va jusqu'à transformer globalement la configuration discursive que nous venons d'analyser : le surréel anagogique devient surnaturel, la spiritualité esthétique devient spiritualiste voire spirite, l'extase artistique devient manipulation magique. Corrélativement, le Destinateur noologique se révèle être une sorte d'Hadès, conformément à l'homologation /Vérité/ ≡ /Destinateur/ ≡ /Mort/ que nous avons relevée. Lors de sa dernière écoute en concert, la "voix" de la petite phrase se met ainsi à actualiser progressivement les figures les plus archaïques du rituel, du culte, du cérémonial magique.

L'isotopie finale s'établit grâce au connecteur d'isotopie qu'est le violon : sa tension peut en effet être homologuée à une voix.

(24) "Il y a dans le violon (...) des accents qui lui sont si communs avec certaines voix de contralto, qu'on a l'illusion qu'une chanteuse s'est ajoutée au concert." (II. 168 / P. 347).

D'où — par le développement d'un parcours thématique-figuratif prenant en charge la valeur sémantique /mort/ et recatégorisant les configurations discursives du génie, de la capture et de la voix — les rôles thématiques et les figures "diaboliques" du génie captif, de l'ensorcellement, de l'incantation, de l'officiant.

(25) "Parfois aussi on croit entendre un génie captif qui se débat au fond de sa docte boîte, ensorcelée et frémissante, comme un diable dans un bénitier ; parfois enfin, c'est, dans l'air, comme un être surnaturel et pur qui passe en déroulant son message invisible."

"Comme si les instrumentistes, beaucoup moins jouaient la petite phrase qu'ils n'exécutaient les rites exigés d'elle pour qu'elle apparût, et procédaient aux incantations nécessaires pour obtenir et prolonger quelques instants le prodige de son évocation." (II. 168 / P. 347).

L'isotopie spirite se développe puissamment : "déjà la petite phrase évoquée agitait comme celui d'un médium le corps vraiment possédé du violoniste" (II. 173), jusqu'à la séquence terminale où se trouvent dits les derniers mots sur la petite phrase (dans *Un amour de Swann*), qui sont aussi les derniers mots de l'amour :

"Swann n'osait pas bouger et aurait voulu faire tenir tranquilles aussi les autres personnes, comme si le moindre mouvement avait pu compromettre le prestige surnaturel, délicieux et fragile qui était si près de s'évanouir. Personne, à dire vrai, ne songeait à parler. La parole ineffable d'un seul absent, peut-être d'un mort (Swann ne savait pas si Vinteuil vivait encore), s'exhalant au-dessus des rites de ces officiants, suffisait à tenir en échec l'attention de trois cents personnes, et faisait de cette estrade où une âme était ainsi évoquée un des plus nobles autels où pût s'accomplir une cérémonie surnaturelle. De sorte que quand la phrase se fût enfin dé faite (...) émerveillée par la virtuosité des exécutants, la comtesse s'écria en s'adressant à Swann: 'C'est prodigieux, je n'ai jamais rien vu d'aussi fort (...) depuis les tables tournantes !'"

Que cette conclusion spirite soit une clef est clairement indiqué par Proust puisqu'il affirme à propos du commentaire de la comtesse que

"Swann ne pût s'empêcher (...) de trouver aussi un sens profond qu'elle n'y voyait pas, dans les mots dont elle se servit".

La petite phrase devenant un rite collectif autonome elle est perdue pour Swann. Odette n'a plus alors qu'à disparaître.

(27') À partir de cette soirée, Swann comprit que le sentiment qu'Odette avait eu pour lui ne renaîtrait jamais, que ses espérances de bonheur ne se réaliseraient plus." (II. 175 / P. 353).

On notera les transformations assez subtiles de cette séquence finale (qu'il faudrait évidemment analyser en détail).

- (i) D'individuel, l'actant sujet devient collectif. Il mêle, dans la salle de concert, Swann à trois cents personnes.
- (ii) L'exécution devient un rituel religieux et une cérémonie funèbre plus ou moins païenne.
- (iii) Il ne s'agit plus, avec la petite phrase, d'une parure du monde intérieur que l'explorateur Vinteuil serait allé conquérir dans l'univers transcendant, mais de l'évocation magique de la célébration collective de l'âme morte de Vinteuil. De substitut du Destinateur détourné, l'artiste est devenu finalement Destinateur à part entière pour un public qui sacrifie à l'art. Une fois mort, le génie-explorateur devient un artiste-dieu.
- (iv) Une connotation diabolique de sorcellerie et de possession envahit le discours. C'est l'un des aspects de la véridiction indécidable. Comme évocation funèbre, la petite phrase devient la "voix" du Destinateur, ni Dieu, ni Diable ou les deux à la fois, à la fois "noble autel" et "table tournante". Elle qui l'instant d'avant (cf. (22)) s'était conjointe, comme conjuration de la mort, à la valeur /non mort/ se trouve maintenant conjointe à la valeur /non vie/.
- (v) Mais comme objet d'un culte funéraire, la petite phrase ne peut plus être pour l'individu Swann un opérateur exerçant, comme un symbole-index, une fonction "déictique" de sélection de ses objets-valeurs. D'où la disjonction terminale "A partir de cette soirée, Swann comprit ...". C'est bien le parcours de la petite phrase qui commande celui de l'objet-valeur Odette.

V. LA PETITE PHRASE COMME SUJET COGNITIF, OBSERVATEUR, INFORMATEUR ET "SUPPOSÉ SAVOIR"

Si, comme "objet magique", la petite phrase est une figure investie de prégnance, un affect esthétique correspondant à une forme de l'Idée, comme acteur délégué du Destinateur, elle "sait" aussi ce qu'il en est des valeurs axiologiques subjectivement inaccessibles. Elle "sait" ce qu'il en est de l'amour. Elle occupe alors — sur une isotopie quasi onirique — le rôle thématique, actantiel et cognitif d'observateur, de complice, d'informateur et de confident.²¹⁰

"Elle semblait connaître la vanité de ce bonheur dont elle montrait la voie" (I. 285 / P. 218).

"Qu'importait qu'elle lui dît que l'amour est fragile, le sien était si fort !" (II. 32 / P. 237).

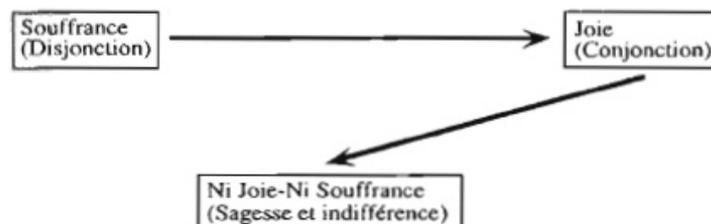
²¹⁰ Pour une excellente analyse des rôles cognitifs d'observateur et d'informateur, cf. Fontanille [1989].

"Et Swann, en son cœur s'adressa à elle comme à une confidente de son amour." (II. 64 / P. 264).

Faisons une longue citation :

(27) "Swann la sentait présente, comme une déesse protectrice et confidente de son amour, et qui pour pouvoir arriver jusqu'à lui devant la foule et l'emmener à l'écart pour lui parler, avait revêtu le déguisement de cette apparence sonore. Et tandis qu'elle passait, légère, apaisante et murmurée comme un parfum, lui disant ce qu'elle avait à lui dire et dont il scrutait tous les mots, regrettant de les voir s'envoler si vite, il faisait involontairement avec ses lèvres le mouvement de baiser au passage le corps harmonieux et fuyant. Il ne se sentait plus exilé et seul puisque, elle, qui s'adressait à lui, lui parlait à mi-voix d'Odette. Car il n'avait plus comme autrefois l'impression qu'Odette et lui n'étaient pas connus de la petite phrase. C'est que si souvent elle avait été témoin de leurs joies ! Il est vrai que souvent aussi elle l'avait averti de leur fragilité. Et même, alors que dans ce temps-là il devinait de la souffrance dans son sourire, dans son intonation limpide et désenchantée, aujourd'hui il y trouvait plutôt la grâce d'une résignation presque gaie. De ces chagrins dont elle lui parlait autrefois et qu'il la voyait, sans qu'il fût atteint par eux, entraîner en souriant dans son cours sinueux et rapide, de ces chagrins qui maintenant étaient devenus les siens sans qu'il eût l'espérance d'en être jamais délivré, elle semblait lui dire comme jadis de son bonheur : 'Qu'est-ce cela, tout cela n'est rien.' (...) Quand c'était la petite phrase qui lui parlait de la vanité de ses souffrances, Swann trouvait de la douceur à cette même sagesse qui tout à l'heure pourtant lui avait paru intolérable, quant il croyait la lire dans les visages des indifférents qui considéraient son amour comme une divagation sans importance." (II. 168-169 / P. 348).

On notera la netteté du parcours passionnel. Swann passe de la "joie" (homologuant l'unité sémantique /vie/ et son euphorie thymique avec la conjonction Sujet - Objet, notée $S \cap O$ en sémiotique), d'abord à la "souffrance" et au "chagrin" (homologuant l'unité sémantique /mort/ et sa dysphorie thymique avec la disjonction Sujet - Objet, notée $S \cup O$ ("exil", "solitude", "désespoir")), puis enfin à la "résignation gaie" et à la "douce sagesse" (homologuant l'indifférence $S \cup O - S \cap O$ (résignation) au terme neutre /non joie-non souffrance/ ("presque gaie")).²¹¹



²¹¹ Sur l'indifférence, cf. Marsciani [1984].

Ce parcours déceptif du "désenchantement" est accompagné par la petite phrase qui, relativement au Sujet et à sa relation à l'objet S - O, occupe le rôle d'observateur (de "témoin") et, relativement au Destinateur, celui d'informateur (au sens de Jacques Fontanille). En tant que modalisée par le savoir sur les valeurs, elle *anticipe* sur le parcours passionnel du sujet. Initialement Swann ne l'écoute pas. Mais finalement son savoir est devenu le sien, et il est négatif : "Tout cela n'est rien" (cf. plus haut le "vide" et le "néant" de l'âme). On notera également les attributs figuratifs de la petite phrase comme observateur-informateur : la légèreté aérienne ("légère", "murmurer", "s'envoler", "mi-voix"), le sourire ineffable, l'harmonie sinieuse. Ils sont oniriques. La petite phrase est aussi un Sphinx.

Ainsi, par transformation de la mélodie en voix et de la Gestalt sonore en information, en langage, en message d'un autre monde, en énoncé — bref en phrase —, la petite phrase devient un actant-sujet cognitif modalisé selon le savoir, actant actorialisé par adjonction du rôle thématique de l'amie. À la fois esprit complice et corps érotique (d'où la belle bi-isotopie induite par "lèvres" : /baiser/ VS /parler/), à la fois Destinateur et objet d'amour, "déesse", elle "sait" ce qu'il en est du désir. Son savoir (déceptif) concerne l'inadéquation de l'idéal — qu'elle indique déictiquement ("montrer la voie") — avec tout objet-valeur concret. "Imaginaire", l'amour ne peut pas, pour des raisons de structure, être une réalisation. D'où la passion, d'où la souffrance. Pour la véridiction indécidable de l'âme, le lieu "laissé vacant et en blanc" où vient "s'inscrire le nom d'Odette" (cf. (12)) admet pour décepteur cet autre lieu somatique qu'est le "cœur". C'est dans cet écart topique /âme/ VS /cœur/ que se jouent les jeux de masque de la passion et de la vérité.

VI. LA VÉRIDICTION SELON PER AAGE BRANDT ET L'INDÉCIDABLE

1. Sémiotique positive VS sémiotique négative

Cette modalisation cognitive faisant de la petite phrase un *supposé savoir* intermédiaire entre le Sujet et le Destinateur, fournit un exemple remarquable de la véridiction selon P.A. Brandt.²¹² Rappelons que pour Brandt

"ce qui est en jeu dans la problématique de la véridiction est la structure et la logique même du signe, *dans son rapport aux sujets*"(p. 13)

et que selon lui

²¹² Brandt [1982]. Les pages des citations seront indiquées dans le texte. Cf. aussi Petitot [1982b].

"le signe est un (double) carré, impliquant trois sujets"(p. 13).

L'idée de base est que, étant donné le "détournement" du Destinateur, la relation primitive d'intentionnalité (le "désir" comme /vouloir-être/ et /vouloir-faire/) ne peut pas être immédiate. Le Destinateur noologique neutralisé s'identifie à l'Autre, et entre le sujet et l'Autre il faut un troisième actant médiateur, un sujet cognitif "supposé savoir" en un sens assez lacanien. On aboutit ainsi à la "formule" suivante de l'intentionnalité où $X = \text{Sujet}$, $Y = \text{Supposé savoir}$, $A = \text{Autre}$ et $O = \text{Objet-valeur}$: *X croit que Y sait que O est selon A* (p. 11).

Précisons.

(i) Brandt postule d'abord que les entités produites par le carré sémiotique articulant entre eux les termes de la véridiction (axes du Vrai et du Faux, deixis du Secret et du Mensonge) sont des "effets de sens" susceptibles d'être convertis en énoncés.

(ii) Il critique alors l'emploi des dénominations Vrai et Faux dans la théorie sémiotique standard. Il le fait à juste titre car "l'être" est lui-même une production, un effet structural. En tant que tel, "l'être" sémio-narratif n'est donc pas justiciable de valeur de vérité puisqu'il échappe au rapport "objectif" entre jugement et référence. Le Vrai traite plutôt avec l'évidence (le paraître comme manifestation de l'immanence) et le Faux avec l'ineffable, l'indéchiffrable, l'ininterprétable, bref *l'indécidable*. Si dans les mythes, les contes ou les romans populaires, l'"être" échappe au sans fond de l'indécidable, c'est parce qu'il y existe, nous l'avons vu, des Destinateurs garantissant les valeurs et "ontologisant" de purs effets de sens en caractères "objectifs" de sujets ou d'objets. Les procédures d'ontologisation du désir et des valeurs sont des procédures de normalisation d'un "être" indécidable en un être décidable et *prédicable*, des procédures de légitimation et de justification qui consistent essentiellement à cliver l'indécidable en une partie *négative* présentée comme dévoilement d'un mensonge et une partie *positive* présentée comme dévoilement d'un secret. Dans le Vrai et le Faux, ce n'est donc pas l'être qui se dévoile dans son accord ou son désaccord avec le paraître, *mais au contraire les figures du dévoilement qui décident de l'être*.

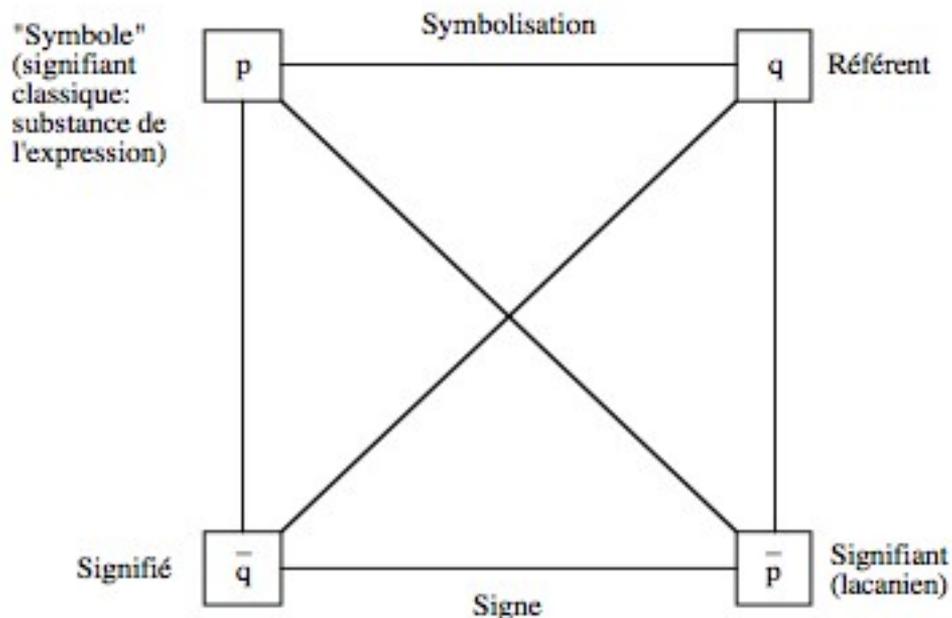
(iii) Les processus de genèse et, surtout, de sélection des valeurs sont très largement indépendants des caractères intrinsèques des objets (fonction de la méconnaissance). C'est pourquoi il semble nécessaire d'enraciner la véridiction dans l'intersubjectivité et, plus précisément, dans la façon dont le "Voir" conditionnant le paraître et le "Dire" conditionnant l'être engendrent la croyance. C'est dans cette optique qu'il semble légitime de reprendre (pour l'intégrer à l'analyse sémiotique de la croyance et de la véridiction) le principe selon lequel la croyance est en général l'effet d'un lien

transférentiel entre un sujet X et un sujet "supposé savoir" Y représentant pour X l'opération de l'Autre — l'Autre n'étant d'ailleurs pas un sujet mais un "lieu", le lieu "garant de la vérité, matérialisé comme code". Quand la véridiction est décidable (i.e. descriptible par le carré véridictoire standard), c'est que le supposé savoir Y et l'Autre A s'identifient à un Destinateur manipulateur et/ou juge, que le désir (le rapport entre X et A) se trouve naturalisé comme s'il était causé par des propriétés objectives de l'objet et que, par conséquent, les valeurs sont normalisées en "états de choses". Cette hypostase occulte une propriété d'inconsistance structurelle de l'ordre symbolique qui devrait pourtant être considérée comme le principe, la condition de possibilité, de la véridiction.

(iv) C'est pourquoi l'apport le plus important de Brandt nous semble être d'envisager la véridiction non plus comme une opération seconde mais au contraire comme une opération *primaire* manifestant la fonction symbolique du signe dans l'intersubjectivité. Commentons les points forts de son argumentation.

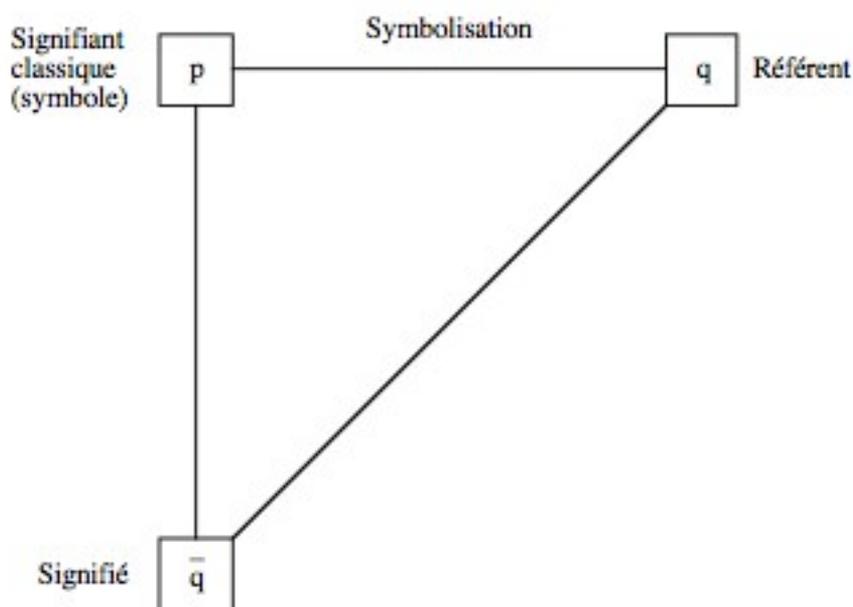
(a) La véridiction n'a pas pour fonction principale de dire le Vrai et le Faux sur les aventures de l'être et du paraître. Elle est de permettre à un sujet du croire X de se constituer en sujet du savoir à travers "le caractère 'fiduciaire' de la relation au monde que la fonction du signe permet d'établir", autrement dit à travers le "décodage" de ce qui se trouve "codé" en *signifiant* au lieu de l'Autre.

(b) Le procès de "codage" (mieux, d'encodage) signifiant est décrit par le carré suivant :



On remarquera, relativement à la conception traditionnelle du signe, la distinction — élevée au rang de contradiction — entre le signifiant au sens saussurien classique (p) et le signifiant au sens lacanien (p^-) ainsi que la redéfinition corrélative du signe comme conjonction $q^- \text{ } \& \text{ } p^-$ et non pas comme implication $p \text{ } \dot{\text{U}} \text{ } q^-$. Cette redéfinition est la clef de l'élucidation de la vérité proposée par Brandt. En effet, en première approximation, on pourrait dire que ce qui sépare une sémiotique positive standard d'une sémiotique négative cherchant à y inclure des éléments dialectiques, est l'opposition entre les deux triangles composant le carré précédent.

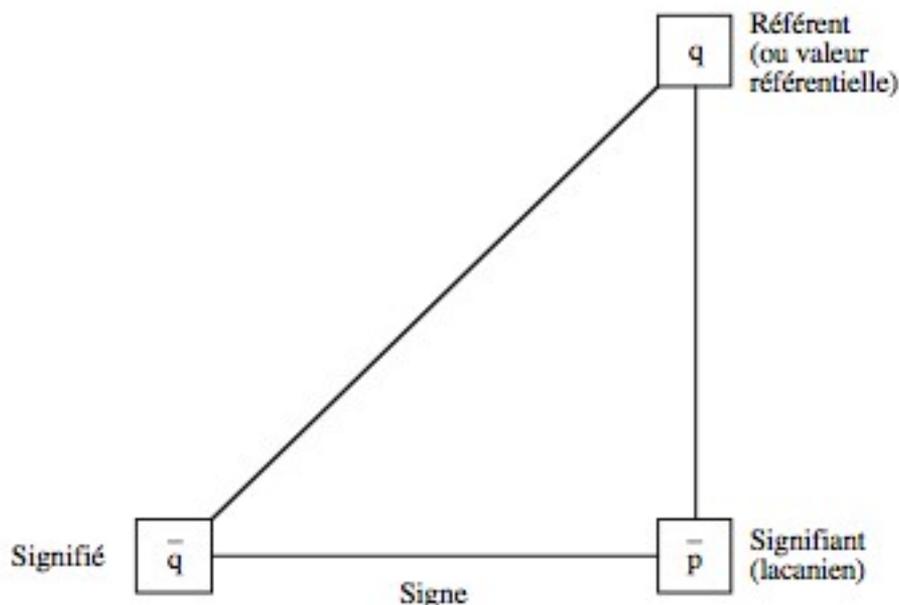
- La sémiotique positive est une sémiotique d'ordre *logique* qui étudie les situations *de codage explicite* articulées par le ternaire :



où :

- le signifié est un ensemble de significations de nature conceptuelle qui subsument des référents ;
- le codage signifiant est social, relève de la compétence linguistique et détermine le signifié ;
- la relation dominante est la relation signifié / référent (la validité des jugements), le signifiant n'étant qu'un intermédiaire.

- La sémiotique négative est en revanche une sémiotique d'ordre *métapsychologique* qui étudie les situations *d'encodage implicite* articulées par le ternaire :



où :

— le signifiant vient de l'Autre ; inaccessible au sujet, il opère en lui comme affect en transformant les objets en valeurs signifiantes, c'est-à-dire en objets de désir déclenchant des programmes (des actions) de conjonctions réalisantes d'être ; il n'a pas pour fonction de coder des significations de nature conceptuelle subsumant des référents, mais au contraire de matérialiser des marques distinctives sélectionnant les objets comme valeurs signifiantes ;

— le signifié n'est pas une signification accessible au sujet, mais un effet de sens corrélatif du marquage signifiant, un "sens" transcendant et final — une Idée — déterminant l'intentionnalité comme volonté de réalisation ;

— la relation dominante est la relation signifié/signifiant (la cause du désir et non pas la validité du jugement), le référent n'étant qu'un tenant lieu (un artefact, un simulacre, un trompe-l'œil) servant de support.

(c) Opposée à la sémiotique positive, la sémiotique négative tire les conséquences sémiotiques de l'opposition kantienne entre les concepts empiriques et les Idées dialectiques hypostasiées en idéaux. Le registre des premiers est celui de la vérité référentielle du jugement, alors que le registre des secondes est celui du désir (de la

volonté pratique). On ne note pas assez souvent que le signifiant lacanien est aux Idées dialectiques ce que le signifiant saussurien est aux significations conceptuelles et qu'il existe par suite *deux* réalisations de la théorie formelle du signe.

(d) Le rôle des Destinateurs est — en naturalisant les procès de marquage signifiant en caractères "objectifs" des objets-valeurs ainsi sélectionnés — de faire apparaître ce qui relève en droit d'une sémiotique négative à véridiction indécidable comme quelque chose qui relèverait en fait d'une sémiotique positive à véridiction décidable. En ce sens, relativement au contrat fiduciaire esthétique que les signes permettent de passer avec le monde, le contrat fiduciaire Sujet-Destinateur est toujours-déjà, dirait Jacques Derrida, une manipulation "onto-théologique".

2. La véridiction et le signifiant

Revenons à Swann.

Par toutes ses dimensions (thymiques, sémantiques, actantielles, esthétiques, figuratives, thématiques et actorielles), la petite phrase est un exemple spectaculaire de supposé savoir. Ses multiples facettes correspondent parfaitement à la théorie brandtienne du signe selon laquelle :

- (i) l'opposition véridictoire "paraître / être" ne recouvre pas simplement les oppositions philosophiques classiques "sensible / intelligible", "voir / dire", "vraisemblable / vérité",
- (ii) "le paraître relève du dire d'un autre sujet, d'un dire qui fait voir" (p.10), et
- (iii) "pour le sujet du croire (X), l'autre se présente comme sujet du savoir (Y), dans la mesure où il représente l'Autre (A) pour lui" (p.10).

Mais en même temps, il existe une *originalité* absolue du dispositif proustien. En effet, la véridiction s'applique en général à des acteurs anthropomorphes. Ici, elle s'applique à un actant d'un tout autre ordre (une structure musicale), actant actorialisé par une opération imaginaire d'anthropomorphisation. Cela permet certes son identification avec l'acteur Odette, mais cela introduit du coup un *chiasme* entre la façon dont les fonctions de l'imaginaire et du symbolique, du signifié et du signifiant, opèrent sur la petite phrase et la façon dont elles opèrent sur Odette. En particulier, du côté d'Odette la féminité relève trivialement du paraître p et la structure de la petite phrase (comme marque la sélectionnant pour Swann) du signifiant pur p^- . Mais pour la petite phrase *actorialisée* c'est l'inverse : sa structure compositionnelle relève du paraître p et c'est au contraire sa "féminité" qui, comme nous allons le voir, relève du signifiant p^- .

On peut alors paraphraser ainsi l'élaboration proposée par Brandt (pp.12-13).

"Dans la mesure où le supposé savoir (Y) 'sait' ce qu'il dit, son dire (p) [le paraître de l'objet-valeur] est posé à la place d'un état de choses."

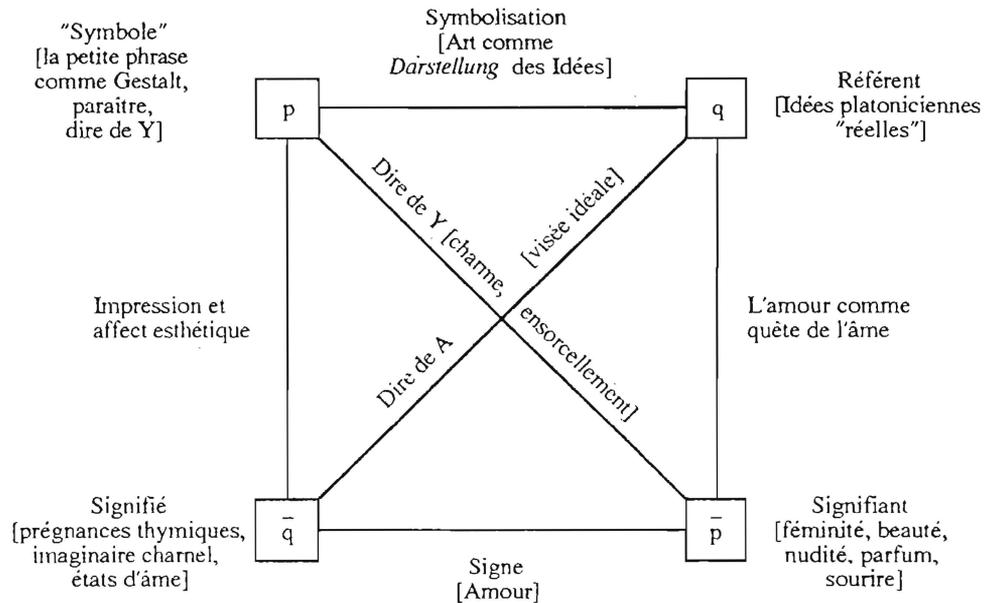
Ici le paraître (p) est celui de la petite phrase comme saillance figurative, morphologie sonore et Gestalt musicale (cf. §1). Et le référent [l'être intelligible] est la *réalité* des *Idées* (cf. (16), (17), (18)) que sont les valeurs (q) pour le Destinateur A . Entre (p) et (q), entre la petite phrase et les Idées, il y a bien, nous l'avons vu, un rapport de *symbolisation*.

"Or, ces opérations nécessaires sont alors précisément ce qui constitue le processus du *codage* entrepris par tout Destinateur. L'état de choses [q] s'y trouve nié, dépassé (*aufgehbt*) dans et par le 'message' de la communication, c'est-à-dire son signifié [q^-]."

Ce signifié du référent-Idee — signifié qui n'est pas le sens puisque ici l'être est non subjectivable — s'identifie à la prégnance thymique, l'affect esthétique, la "joie délicate", le "charme", etc., autrement dit, à "l'âme" du Sujet et à ses impressions, cette "âme" définie par Proust comme /paraître-ne-pas-être/. L'impression est bien un signifié, mais dans un sens métapsychologique. Ce n'est pas une signification, plutôt une force émotionnelle.

"Et corrélativement, le dire même du Destinateur [Y] (p) se trouve nié, dépassé dans et par sa décidabilité comme forme codifiée, c'est-à-dire comme *signifiant* (p^-). Dans la transformation $q \rightarrow q^-$, nous retrouvons ainsi le principe sémiologique du décalage entre le référent (q) et le signifié (q^-) et, dans la transformation $p \rightarrow p^-$, le principe du décalage entre la substance d'expression et le signifiant proprement dit".

Ici l'encodage signifiant consiste à passer de la Gestalt sonore au signifiant esthétique. Or ce signifiant est explicitement mis en scène dans la description de la petite phrase comme saillance figurative. Il s'annonce dans le motif du "rideau" et du "dévoilement". C'est le *signifiant féminin*, la beauté, la nudité du corps harmonieux et sinueux, le parfum, le "sourire ineffable" qui permet à la petite phrase de s'homologuer à Odette, le rapport à l'Autre étant pour Swann une quête de l'âme médiatisée par l'incertitude amoureuse. Insistons sur le fait que, relativement à Odette, le trait /féminité/ est tautologique et n'a rien à voir avec un signifiant, mais qu'il opère comme signifiant relativement à la Gestalt musicale abstraite qu'est la petite phrase.



Le fait que la petite phrase féminisée en "belle inconnue" opère en définitive *comme un signifiant* explique de nombreux points du texte, en particulier "l'idolâtrie" finale (cf. §4) en tant que mise en scène d'une chute cérémoniale et rituelle dans le signifiant qui détruit le "signifié" sentimental.

On obtient ainsi le parcours suivant.

(i) Au départ Swann est confiant et croit à sa relation avec Odette. Le signe (l'amour) est alors pour lui fiable dans le cadre d'une sémiotique positive.

"Du côté du destinataire (X) [Swann], qui doit 'croire' à ce qui est dit, le caractère 'fiduciaire' de la relation au monde que la fonction du signe [de l'amour] permet d'établir apparaît dans l'opération de décodage par lui entreprise."

(ii) Mais en tant qu'Autre maître de l'ordre du signifiant, le Destinateur (Y=petite phrase) ne satisfait pas à cette logique de la croyance et de la fiducia. Le Destinateur

"passe par les étapes de la dissimulation (constitution du signifiant \bar{p} 'dissimulant' ce qu'il 'représente' (q) et de la simulation (constitution du signifié q^- renvoyant au 'simulacre' p de q)."

Ici la dissimulation correspond à la beauté esthétique énigmatique et ineffable qui masque l'esprit, et la simulation au déguisement sonore de l'autre monde par la petite phrase comme Gestalt.

(iii) Il y a donc un écart entre le Sujet destinataire et l'Autre destinataire, écart où se jouent les ambiguïtés de l'herméneutique des signes.

"La différence entre le point de vue du destinataire et celui du Destinataire vient du fait que ce dernier seul a accès au dire du sujet A (garant de la vérité, matérialisé comme code), tandis que le premier doit y substituer son propre dire, sa 'compétence' codique, plus ou moins précaire."

(iv) "Le passage du signifié (q^-) au référent (q) se réalise comme un 'saut dans le vide', du /paraître-ne-pas-être/ au /ne-pas-paraître-ne-pas-être/, c'est-à-dire au *sens* (vécu comme tel)."

Ici le signifié q^+ est l'émotion indicible ou l'état d'âme, le référent q les Idées platoniciennes, le /paraître-ne-pas-être/ le "vide et le néant" que nous prenons pour "notre âme" (19) et le /ne-pas-paraître-ne-pas-être/ les "captives divines qui suivront notre chance" (22).

VII. LA PETITE PHRASE COMME SIGNIFIANT ET OBJET-VALEUR MÉTAPHORE DE L'OBJET D'AMOUR

C'est comme signifiant et objet d'amour que la petite phrase se trouve actorialisée pour être ensuite — précairement — homologuée à Odette. Dès sa première apparition :

(28) "À la fin, elle s'éloigna, indicatrice, diligente, parmi les ramifications de son parfum, laissant sur le visage de Swann le reflet de son sourire." (I. 277 / P. 218).

Et lors de sa présentation récurrente (cf. (3)) :

(29) "Tout au loin, d'une couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde. Elle passait à plis simples et immortels, distribuant ça et là les dons de sa grâce, avec le même ineffable sourire." (I. 285).

Les "ramifications de son parfum", la "danse" et le "sourire ineffable" sont des traits caractéristiques de la beauté. Au-delà de la séduction, il s'agit de fascination et de capture spéculaire. Ici la petite phrase s'identifie à une figure féminine avec ce caractère "d'être de fuite" secret et mystérieux si récurrent dans *La Recherche*.²¹³ Du coup, *par anthropomorphisation de son signifiant*, la petite phrase convertit tout naturellement sa morphologie figurative en un rôle thématique, celui de la "belle inconnue" objet stéréotypé d'une quête (d'une chasse) amoureuse.

(30) "Il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu. (...) Rentré chez lui il eut besoin d'elle : il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité une

213 Tadié [1999], p. 29.

valeur plus grande, sans qu'il sache seulement s'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom." (I. 274 / P. 210)

Ainsi devenue à travers son signifiant signe de l'amour et objet valeur actualisé, la petite phrase va se trouver conjointe avec Odette et associée par contiguïté à cette dernière (cf. (2)). Elle va alors la sélectionner métonymiquement par marquage signifiant.

(31) "Elle était si particulière, elle avait un charme si individuel et qu'aucun autre n'aurait pu remplacer, que ce fut pour Swann comme s'il eût rencontré dans un salon ami une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérait de jamais retrouver. (...) Maintenant il pouvait demander le nom de son inconnue, (...) il la tenait, il pourrait l'avoir chez lui aussi souvent qu'il voudrait, essayer d'apprendre son langage et son secret." (I. 276-277 / P. 211-212).

Dans cet exemple, il faut bien dire spectaculaire, de conversion d'une prégnance figurativisée en actant actorialisé par adjonction de *l'individualité*, l'indicible de l'affect esthétique se convertit dans le nom inconnu et l'investissement par l'être se convertit en capture de l'objet ("il la tenait"). Le dispositif intentionnel d'actualisation d'Odette est en place et déclenche le programme narratif de conjonction Sujet - Objet $S \cap O$.

Comme signifiant, la petite phrase singularise et sélectionne métonymiquement — comme le ferait un index (un déictique) — un objet-valeur. Mais une fois anthropomorphisée et actorialisée, elle s'identifie métaphoriquement à l'objet d'amour particulier qu'elle sélectionne, en l'occurrence Odette. La différence est qu'elle se trouve située sur le plan de la vérité, alors qu'Odette est située sur le plan du mensonge.

(32) "Il la considérait moins en elle-même (...) que comme un gage, un souvenir de son amour." (I. 285 / P. 218).

(33) "La petite phrase continuait à s'associer pour Swann à l'amour qu'il avait pour Odette. Il sentait bien que cet amour, c'était quelque chose qui ne correspondait à rien d'extérieur, de constatable par d'autres que lui ; il se rendait compte que les qualités d'Odette ne justifiaient pas qu'il attachât tant de prix aux moments passés auprès d'elle. Et souvent, quand c'était l'intelligence positive qui régnait seule en Swann, il voulait cesser de sacrifier tant d'intérêts intellectuels et sociaux à ce plaisir imaginaire." (II. 30 / P. 236).

CONCLUSION

La petite phrase de Vinteuil se révèle être un dispositif morfo-sémiotique génial qui remonte d'une base morphologique sensorielle et perceptive jusqu'aux niveaux cognitifs et métapsychologiques les plus élevés des processus de sémiotisation. C'est un opérateur qui permet à Proust de définir un statut "esthétique" du sujet intentionnel. Ce traité de sémiotique théorique et d'épistémologie amoureuse montre comment la sémiotique narrative standard, ainsi que la phénoménologie de la valeur qui

en est le précurseur, peuvent se prolonger tout naturellement en une métapsychologie et une logique du signifiant.

CHAPITRE V

UN MÉMORIALISTE DU VISIBLE.
LA QUÊTE DU RÉEL CHEZ PROUST

INTRODUCTION

Ce second texte sur Proust date de 1985. Il a été présenté au Séminaire de Per Aage Brandt à l'Université d'Aarhus puis retravaillé pour le Colloque *Text/Bild* EHESS - Technische Universität organisé à Berlin par Louis Marin et Michaël Nerlich en décembre 1988. Une version résumée en est parue en 1988 dans *Protée*, revue canadienne dirigée à l'époque par Pierre Ouellet.

Il traite d'un autre fragment de *À la recherche du temps perdu*, le célèbre épisode des "clochers de Martinville". Ce dernier a également fait l'objet d'une analyse sémiotique de la part de Jacques Fontanille.²¹⁴ Là encore, il ne s'agissait pas d'un texte de critique littéraire mais de l'analyse précise d'un *dispositif sémiotique* subtil et complexe. Notre propos était triple :

- (i) étudier la raison de l'importance cruciale attribuée par Proust à ce superbe épisode qui décide de la vocation littéraire du narrateur ;
- (ii) étudier dans le détail la profonde élaboration sémiotique du concept proustien de "côté" ;
- (iii) étudier l'étonnant mécanisme figuratif mêlant le code naturel et le code culturel (nobiliaire) dans la description de la première épiphanie de la duchesse de Guermantes dans l'église de Combray. Ces correspondances entre codes sont essentielles dans toute *La Recherche*. Il suffit de penser à la façon dont la célèbre haie d'aubépines de Méséglise mêle le code naturel et le code architectural.

En fait, il s'agissait d'étudier en détail *l'axiologie figurative* du côté de Guermantes homologuant selon une logique *picturale*, comme dans un tableau, les bases figuratives que sont les éléments comme l'eau ou le soleil, les sèmes constitutifs du "sens de la vie" et les fonctions des Destinateurs.

214 Cf. Fontanille [1987].

À partir d'une lecture immanente,²¹⁵ nous avons ainsi pu analyser la façon dont la performance théorique de Proust dans l'épisode des clochers :

- (i) concerne un problème de sémiotique du monde naturel, et
- (ii) s'intègre dans un montage narratif ayant pour fonction de définir et de constituer une position de sujet, celle du sujet esthétiquement créateur.

Dans ce chapitre, nous utiliserons de façon plus technique un certain nombre de concepts sémiotiques. Nous conseillons au lecteur peu familier avec ce lexique théorique de se reporter aux rappels d'éléments de sémiotique narrative et discursive au chapitre suivant. Il y trouvera les définitions concernant les différentes composantes de ce que l'on appelle le parcours génératif, composantes résumées dans le tableau suivant :

	Sémantique	Syntaxe
Structures discursives de surface	<u>Sémantique discursive.</u> Sèmes extéroceptifs et classèmes. Traits figuratifs et configurations discursives. Axiologie figurative.	<u>Syntaxe discursive.</u> Actorialisation. Programmation spatio-temporelle des actions.
Structures sémio-narratives profondes	<u>Sémantique fondamentale et narrative.</u> Sèmes intéroceptifs, valeurs sémantiques et codes.	<u>Syntaxe fondamentale et narrative.</u> Actants et rôles fonctionnels. Syntaxe actantielle (contrats, conflits, épreuves, performances).

Sur un plan plus général et plus philosophique, nous commencerons par rappeler certaines réflexions de Gilles Deleuze sur la sémiotique proustienne dans son célèbre *Proust et les signes*.²¹⁶

I. LA SÉMIOTIQUE PROUSTIENNE SELON GILLES DELEUZE : VÉRIDICTION ET ESSENCE

Selon Deleuze, la *Recherche* porte bien son titre. C'est en fait une "recherche de la vérité" (p. 9, 23),²¹⁷ mais son ontologie est une ontologie *du signe*.

"L'essentiel, dans la Recherche, n'est pas la mémoire et le temps, mais le signe et la vérité" (p. 111).

215 Sur le plan de la critique littéraire qui, insistons-y, n'est pas le nôtre ici, rappelons d'emblée quelques études classiques sur Proust déjà citées au chapitre précédent : Compagnon [1989], Deleuze [1964], Descombes [1987], Fraisse [1988], [1995], [1999], Genette [1976], Henry [1983a, b], Kristeva [1994], Poulet [1963], Raimond [1985], Richard [1974], Rogers [1965], Tadié [1971], [1996], [1999].

216 Deleuze [1964].

217 Les références seront faites dans le corps du texte.

Pour Proust, tout ce qui vaut est signe et tout ce qui est signe doit être lu comme *un "symptôme" de l'être*. Toute vérité est donc interprétation. Le signe s'actualise comme une quête du sens et le sens se réalise comme une conquête de l'essence.

La Recherche est un "apprentissage" du sens et de sa saisie, une recherche *sémiotique* donc, qui conduit selon Deleuze à une "expérimentation des essences" (p. 131). D'autre part, les signes ne valent que s'ils s'imposent et nous font "violence", que s'ils nous "forcent" à penser en nous "donnant à penser" (p. 117), que s'ils induisent en nous l'obligation, le devoir herméneutique, de leur déchiffrement (p. 25). Avoir à déchiffrer des signes hiéroglyphiques dont le contenu se manifeste initialement comme secret est un impératif plus originaire que celui de comprendre des significations conventionnelles (p. 31). Le sens qui doit être saisi à travers ce qui fait signe s'oppose aux significations socialisées de la convention communicationnelle. C'est dire que pour Proust les signes occupent la position d'un Destinateur : ils obligent déontiquement (selon la modalité du devoir-être) le sujet et le destinent en lui conférant la volonté de se réaliser (selon la modalité du vouloir-être). La quête du sens est avant tout une quête *véridictoire* de l'être derrière l'écran du paraître que constitue le signe-symptôme.

Deleuze dégage alors quatre espèce de signes qui correspondent aux quatre modes véridictoire fondamentaux bien connus en sémiotique structurale.

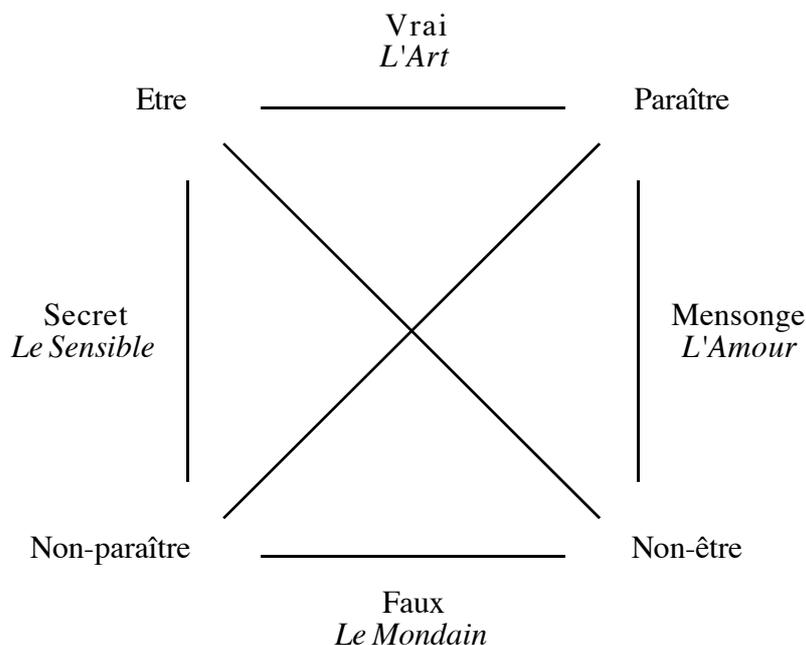
(i) Il y a d'abord les signes *mondains*. Ils relèvent de la modalité véridictoire du *faux*. Ils sont vides, sans référent et prétendent valoir pour leur sens (p. 13).

(ii) Il y a ensuite les signes de l'*amour*. Ils relèvent de la modalité véridictoire du *mensonge*. Ils sont l'indice d'un monde inconnu (p. 14) dont la vérité est celle de l'incommensurabilité des sexes.

(iii) Il y a également — et c'est ce qui nous intéressera ici — les signes *sensibles* des impressions et de la manifestation phénoménologique (perceptive). Ils relèvent de la modalité véridictoire du *secret*. Ce sont eux qui fournissent les "exemples les plus célèbres de la Recherche" (p. 19), les clochers de Martinville, les pavés de Venise, la madeleine et Combray, etc. Contrairement aux signes mondains, ils sont "pleins", d'une plénitude qui révèle leur sens comme une essence. Leur puissance de réminiscence est fonction d'une mémoire "involontaire" qui, par association, ressuscite l'essence de leur contexte dans une vérité de sens qui n'a jamais pu être vécue comme telle au préalable. À ce titre, ils

"préparent à la plénitude des Idées esthétiques." (p. 69)

(iv) Il y a enfin les signes spirituels de l'*Art* qui sont "immatériels". Ils relèvent de la modalité véridictoire du *vrai* comme conformité de l'être et du paraître.



À travers l'art, l'assomption de la vérité des signes comme sens se révèle bien être une conquête *de l'essence*. La première illusion que doit affronter cette quête — celle de l'objectivisme — consiste à ontologiser naïvement l'essence et à projeter le processus sémiotique de saisie du sens dans l'objectivité des objets. La saisie doit donc passer par l'apprentissage déceptif de cette première illusion (p. 46). En général, le sujet compense alors la déception par une seconde illusion — celle du psychologisme — qui consiste à faire du processus de saisie une simple projection subjective. La conquête proustienne de l'idéalité de l'essence — qui retrouve sur bien des points la phénoménologie husserlienne — présuppose donc un double dépassement. Ce n'est pas l'objet qui

"a le secret du signe qu'il émet" (p. 37).

Il n'en est pas la cause. Il n'en détient pas le "chiffre" (p. 38). L'objectivisme

"confond le sens avec des significations intelligibles, explicites et formulées" (p. 44).

Mais ce n'est pas non plus le sujet et ses associations qui possèdent la vérité du sens. *Les mondes subjectivement exprimés ne sont pas "subjectifs"*. Ils sont exprimés comme une essence de l'être subjectivement révélée (p. 56).

"C'est l'essence qui constitue la véritable unité du signe et du sens" et qui rend à la fois le signe

"irréductible à l'objet qui le porte"

et le sens irréductible

"au sujet qui l'éprouve" (p. 83).

À ce titre, elle est "la révélation finale" de l'apprentissage (p. 50).

Selon Deleuze, c'est l'essence qui détermine en fait les dimensions *temporelles* de *La Recherche*. L'essence

"c'est la naissance du Temps lui-même" (p. 58).

Et le temps retrouvé est le temps

"tel qu'il est enroulé dans l'essence",

"compliqué" en elle (p. 59). L'incarnation mondaine de l'essence est par conséquent une "naissance continuée" (p. 62) de mondes. Et c'est selon leur proximité plus ou moins grande à l'essence que les quatre espèces de signes acquièrent leurs régimes temporels spécifiques, leurs "lignes de temps" respectives :

- (i) le temps que l'on perd pour les signes mondains,
- (ii) le temps perdu pour les signes de l'amour,
- (iii) le temps que l'on retrouve pour les signes sensibles,
- (iv) le temps retrouvé pour les signes de l'art (p. 107).

Il y a bien par conséquent une "portée philosophique" de la recherche proustienne. Elle contient une "image de la pensée" *ni* proprement scientifique, *ni* proprement philosophique, centrée sur une appréhension et une compréhension des corps comme matières de langages et des langages comme symptômes de corps, comme si l'essence était une "âme" aristotélicienne.

Nous allons retrouver sur bien des points l'analyse deleuzienne mais de façon sémiotiquement plus technique. Cela nous conduira à la rectifier sur certains points dont les principaux seront les suivants.

- (i) Nous allons voir à quel point la vérité proustienne des signes sensibles est proche de celle d'une *phénoménologie de l'apparaître*.
- (ii) Nous allons en partie réhabiliter le "mondain" en montrant qu'à travers une esthétique de *la prestance* (i.e. de la "tenue" aristocratique), il sert de modèle à Proust pour une opération sémiotique essentielle à sa phénoménologie.
- (iii) Nous allons interpréter la "modernité" de Proust autrement que comme déconstruction du logos platonicien classique. Selon nous, la grande "découverte" de Proust consiste en la révélation que la saisie du sens est le résultat de processus successifs — constitutifs, structuraux et sémiotiques — de *catégorisation* et de *recatégorisation*.

II. QUÊTE ET CONQUÊTE D'UNE POSITION DE SUJET

1. Position de la séquence des clochers

La séquence des "clochers" se situe dans *La Recherche* au centre de la section "du côté de Guermantes" opposée à la section "du côté de Méséglise" à l'intérieur de "Combray", première partie de "Du côté de chez Swann". S'y enchaîne immédiatement la seconde partie "Un amour de Swann".

Il s'agit, on le sait, d'un épisode, très largement commenté par les spécialistes, où Proust décrit la "révélation", l'illumination lui ayant permis de s'instaurer écrivain. L'épisode est donc absolument fondateur. Or c'est une séquence purement cognitive et épistémique : il formule sur le mode romanesque ce qui a constitué pour Proust une authentique découverte théorique. Il met en scène de façon extraordinairement théâtrale la confrontation entre *deux* modes complémentaires d'appréhension et de saisie perceptives — l'un immédiatement subjectif, l'autre énigmatiquement objectif — d'un *même* phénomène sensible, en l'occurrence la Gestalt visuelle dynamique constituée par le mouvement apparent des clochers de Martinville. Comme nous le verrons, Proust y thématise en fait la découverte d'une *autonomie de la manifestation sensible*, la découverte de la possibilité de convertir la relativité des apparences subjectives en une structuration objective de l'apparaître. Dans cet épisode, Proust découvre *l'essence* du sensible. L'opération véridictoire qu'il y accomplit est proprement philosophique et *décide* de sa position modale de sujet. C'est en effet à la suite de cette découverte que le narrateur écrira son premier texte relevant d'une véritable écriture.

Ce point est important car l'on sait que *La Recherche* résulte de la solution par Proust de son problème esthétique central, qui lui est souvent apparu comme insoluble, celui de l'écriture elle-même. Rédigé entre 1895 et 1899 (édité en 1952 par Bernard de Fallois), *Jean Santeuil* achoppe sur ce problème. *La Recherche* le résout au moyen de l'idée fondamentale que *l'œuvre peut s'identifier au récit de la vocation qui y mène*. Elle est

"la vocation indicible dont cet ouvrage est l'histoire." ²¹⁸

Comme y a insisté Luc Fraisse, *Le temps retrouvé* est un véritable "traité d'esthétique" expliquant théoriquement l'ensemble de l'œuvre et l'épisode des clochers de Martinville est en quelque sorte le *précurseur* de cette structure globale d'anamnèse où, comme le dit Jean-Yves Tadié,

218 Proust 1987-1989, II (*Le côté de Guermantes*), p. 691.

"le matériau de l'œuvre sera sa propre vie ressuscitée." ²¹⁹

2. Le concept proustien de "côté".

Commençons par nous arrêter un instant sur la façon dont Proust présente la formation de sa sensibilité et la constitution de son esthétique. Au-delà de son subjectivisme apparent, elle possède une teneur sémiotique tout à fait remarquable.

Les promenades du côté de Guermantes étaient euphoriques. Mais elles avaient pour corollaire dysphorique que l'enfant Marcel devait aller se coucher seul, frustré du bonsoir maternel. Proust affirme à propos de ce conflit affectif et thymique :

"La zone de tristesse où je venais d'entrer était aussi distincte de la zone où je m'élançais avec joie, il y avait un moment encore, que dans certains ciels une bande rose est séparée comme par une ligne d'une bande verte ou d'une bande noire"(p. 238 / P. 183).²²⁰

La métaphore figurative met puissamment en relief une opération sémiotique fondamentale, celle de la *catégorisation* dichotomique d'un *continuum* au moyen d'une frontière, d'un bord, d'une discontinuité qualitative. Proust insiste avec force sur cette *discrétisation* du continuum affectif :

"Et de la sorte c'est du côté de Guermantes que j'ai appris à distinguer ces états qui se succèdent en moi, pendant certaines périodes, et vont jusqu'à se partager chaque journée, l'un revenant chasser l'autre, avec la ponctualité de la fièvre ; contigus, mais si extérieurs l'un à l'autre, si dépourvus de moyens de communication entre eux, que je ne puis plus comprendre, plus même me représenter, dans l'un, ce que j'ai désiré, ou redouté, ou accompli dans l'autre." (p. 239 / P. 183)

On voit que la célébrissime formule proustienne "du côté de" n'est pas une simple expression littéraire. C'est l'opérateur sémiotique de base permettant d'articuler et de discrétiser la hylé thymique en catégories sémantiquement investissables. Jamais sans doute dans la littérature le fait que la signification trouve son origine dans l'imposition d'une morphologie discrétisante sur une matière sans cela amorphe n'a été aussi bien exprimé. Proust se révèle ici l'égal de savants comme Hjelmslev, Lévi-Strauss, Jakobson ou Greimas, un maître de la théorie structurale. Il invente une esthétique spécifique sur la base d'une réflexion théorique. Comme l'affirme Luc Fraisse,

"Marcel Proust représente, incarne, domine, toute l'esthétique du XXe siècle." ²²¹

219 Tadié [1999], p. 77.

220 Comme au chapitre précédent, nous utilisons la version NRF 1954 de Gallimard ainsi que l'édition de la Pléiade 1954. La double pagination des références sera faite dans le texte.

221 Fraisse [1995], p. 14.

À travers les trois phares que sont Vinteuil, Elstir et Bergotte, il traite de tous les arts.

On croit souvent que le dit "impressionnisme" de Proust se réduit à un investissement sentimental (thymique) des figures du plan de l'expression de la sémiotique du monde naturel et, par conséquent, essentiellement à une corrélation entre la proprioceptivité des émotions et l'extéroceptivité des perceptions. Mais en fait il n'en est rien. Proprioceptivité et extéroceptivité ne peuvent accéder au sens qu'à travers l'*intéroceptivité* d'un sujet qui catégorise son monde extérieur et intérieur. Et c'est précisément ce que Proust développe à l'infini dans *La Recherche* : les "impressions" proustiennes sont des cosmos figuratifs fortement individués qui fonctionnent *comme forme du contenu abstraite et discrète* pour la catégorisation du monde par le sujet.

"Le côté de Méséglise avec ses lilas, ses aubépines, ses bleuets, ses coquelicots, ses pommiers, le côté de Guermantes avec sa rivière à têtards, ses nymphéas et ses boutons d'or, ont constitué à tout jamais pour moi la figure des pays où j'aimerais vivre" (p. 241 / P. 184).

On assiste là à travers la profusion des motifs figuratifs (floraux et autres) à la formation d'un véritable *code sémique* relevant de ce que l'on appelle en sémiotique une sémantique fondamentale. Mais "parce qu'il y a quelque chose d'individuel dans les lieux" (p. 241) et parce que cette individualité "étreint" le sujet "avec une puissance presque fantastique" (p.242), le code est irréductiblement personnel :

"en restant présents en celles de mes impressions d'aujourd'hui auxquelles ils peuvent se relier, ils [le côté de Méséglise et le côté de Guermantes] leur donnent des assises, de la profondeur, une dimension de plus qu'aux autres. Ils leur ajoutent aussi un charme, une signification qui n'est que pour moi." (p. 242 / P. 185-186)

Et si l'art est la plus haute des valeurs, une "vérité suprême" investie d'une "mission législatrice", c'est que sa fonction est de "solemniser la vie", de la mettre en scène en en dégageant les lois singulières (qui ne sont ni abstraites ni conceptuelles), de concilier "la beauté des symboles" et "le frémissement de la vie".²²²

Bref, on peut dire que Proust décrit la genèse de sa personnalité comme l'élaboration d'une sémantique fondamentale — et d'un code intéroceptif — à partir des figures du monde naturel qui l'entourne et qu'il investit thymiquement. Les deux "côtés" *divisent* sa vie. *Et c'est ici qu'intervient le temps*. Le travail esthétique du temps de la mémoire consiste à faire jouer à des formes figuratives extéroceptives, concrètes et

222 Proust [1970-1993], 17, p. 94. Cf. Fraisse [1995], p. 58. Pour des informations sur l'édition par Philip Kolb de l'énorme *Correspondance* de Proust (21 volumes) et sur tout un ensemble d'autres études proustiennes, cf. *The Kolb-Proust Archive for Research* de l'Université de l'Illinois à l'URL : <http://gateway.library.uiuc.edu/kolbp>.

proprioceptivement chargées, le rôle d'une forme intéroceptive, catégorisante et abstraite. C'est au moyen de cette opération sémiotique fondamentale que s'effectue la transformation fonctionnelle du paysage, du lieu, du site de Méséglise en un "du côté de" Méséglise et celle, corrélative, du paysage, du lieu, du site de Guermantes en un "du côté de" Guermantes. D'un "sol sacré" l'autre, elle *fonde* la position de Proust comme artiste.

3. L'esthétique proustienne et le parcours génératif sémiotique

3.1. Les impressions

Précisons un peu les liens de l'esthétique proustienne avec le parcours génératif sémiotique. Selon nous, la clef de l'esthétique de Marcel Proust se trouve dans la façon dont il conçoit *la sémantique fondamentale*. Les valeurs profondes — les sèmes intéroceptifs de la sémantique fondamentale — sont strictement individuelles. *Non conceptuelles*, elles ne sont pas des significations au sens standard du terme. Elles constituent une "nature" inconsciente interne au sujet, des forces régies par des lois permettant à l'artiste de reconstruire la réalité en tant que sujet de l'énonciation.

Mais alors comment les identifier si elles sont hors intellect ? Elles correspondent à ce que Proust appelle des *impressions* (en tant qu'opposées aux sensations et aux perceptions).²²³ Les impressions "s'infusent" — les sémioticiens disent "s'investissent" — dans les objets et les nimben d'une aura esthétique les convertissant en objets-valeurs. Bien qu'elles ne soient pas des significations conceptuelles, elles donnent sens aux choses et permettent de dégager leur essence habituellement voilée derrière la banalité des apparences. Et si d'ailleurs la musique est pour Proust un art si important c'est qu'elle est le meilleur véhicule des impressions pures.

3.2. La mémoire

Dans l'épisode célèbre de la petite madeleine (qui sur le plan du signifiant pur associe le prénom de la mère de Proust avec ses propres initiales P. M.) la saveur déclenche par association métonymique des souvenirs visuels puissants et intenses dont elle était "l'inséparable compagne". Les images de la totalité de Combray ressuscitent à travers ce que Jean-Yves Tadié a appelé une

223 Comme nous l'avons vu au chapitre précédent (section III), le concept proustien d'"impression" est proche du concept thomien de "prégnance", et d'ailleurs aussi du concept freudien de "pulsion". Il concerne des forces émotionnelles et non pas des significations conceptuelles.

"extraordinaire remontée de la sensation".²²⁴

Un autre épisode de mémoire involontaire holistique est, dans *Le temps retrouvé*, celui de l'inégalité des pavés dans la cour de la Princesse de Guermantes (ex Madame Verdurin) rappelant les dalles inégales du Baptistère de Venise et ressuscitant à travers elles tout Venise.

Le rôle phénoménologique de la mémoire comme sédimentation temporelle est inséparable de la théorie des impressions. En effet, les impressions doivent être "purifiées" du masque de la perception commune qui les occultent (un sémioticien dirait que les valeurs profondes doivent être dégagées de leur revêtement figuratif et discursif) et c'est la mémoire qui permet l'opération et l'accession à la "vérité". Les impressions sont alors thymiquement investies par des *émotions* (joie, tristesse, etc.) et peuvent, une fois purifiées, fonctionner comme la sémantique fondamentale d'un parcours génératif. Choc entre le présent et le passé, la mémoire involontaire dégage l'impression pure qui permet au sujet d'échapper à la contingence du temps et d'accéder à l'atemporel. Ce sujet atemporel pourra alors, en tant que *sujet de l'énonciation*, sémiotiser son monde environnant.

3.3. La construction "cathédrale"

La Recherche applique auto-référentiellement à elle-même ce qui est caractéristique de la construction des œuvres d'art, à savoir les relations de contraste et de symétrie entre leurs constituants. Comme nous l'avons vu au chapitre I avec l'analyse goethéenne du *Laocoon*, ces relations sont intrinsèquement significatives, indépendamment de toute interprétation herméneutique a posteriori. Pour *La Recherche*, ce point crucial a été fort bien vu par Luc Fraisse à propos de la célèbre construction "en cathédrale".

"Cette construction repose essentiellement sur les symétries qui, à plus grande échelle, font correspondre le début et la fin de l'œuvre."

"L'épisode du roman peut recevoir, non seulement une explication dogmatique à la fin, mais une signification sous-jacente, par le seul fait d'être symétrique à un autre, ce qui conduit le lecteur à une conclusion implicite."²²⁵

4. Le statut esthétique du sujet sémiotique : déréluction et réenchantement

Pour préciser l'affirmation que l'esthétique proustienne des "côtés" fonde la position de l'auteur comme artiste, revenons un instant sur la définition que nous avons

²²⁴ Tadié [1999], p. 36.

²²⁵ Fraisse [1995], p. 100.

proposée du statut *esthétique* du sujet sémiotique.²²⁶ Il formule en termes sémiotiques ce fait bien connu que l'esthétique moderne repose depuis le romantisme sur une expérience dérélitive liée au "désenchantement du monde" de Weber et au "détournement divin" de Hölderlin. Chez Proust, l'exemple même en est Swann et nous avons vu au chapitre précédent à propos de la petite phrase de Vinteuil, la terrible difficulté qu'il éprouve à rétablir la communication avec les Destinateurs détournés.

On peut théoriser ainsi la dérélition. Dans la sémiotique narrative greimassienne, l'opposition extéroceptif / intéroceptif renvoie, en ce qui concerne les Destinateurs du récit, à l'opposition cosmologique / noologique. Le niveau noologique prend en charge les sèmes abstraits qui constituent le niveau *mythique* des valeurs profondes faisant l'objet d'une communication des sujets avec les Destinateurs transcendants. Le niveau cosmologique fournit quant à lui aux sujets des figures extéroceptives qui doivent être *interprétées* en termes de valeurs. Cette herméneutique est de nature *cognitive*. Dire que le statut esthétique des sujets sémiotiques est l'effet du "détournement" des Destinateurs noologiques, c'est dire que le mythique et le cognitif s'y séparent jusqu'à y entrer en conflit. Le cognitif n'y est plus *conforme* à la vérité des valeurs produites par la sémantique fondamentale et s'y trouve subverti par un dérèglement de l'*affect* (du thymique et du pathique : c'est le pathos romantique et post-romantique). En ce sens, le sujet esthétique est un sujet pathétiquement problématique qui se trouve figurativement manipulé par des Destinateurs purement *cosmologiques*. Il ne sait plus interpréter correctement les significations profondes de son monde environnant et la non conformité du cognitif esthétique au mythique sous-jacent conduit chez lui à une méconnaissance (structurelle et non pas conjoncturelle) de la vérité des valeurs. Le sujet esthétique est un sujet en quelque sorte "aliéné", disjoint de la vérité propre aux valeurs détenues par les Destinateurs noologiques. C'est un sujet existentiel et tragique déterminé à son insu par un "inconscient" qui encode figurativement des valeurs qui lui deviennent inaccessibles et ne peuvent plus être actualisées dans des objets-valeurs axiologiquement conformes à la sémantique fondamentale. Dès lors, le thymique, au lieu d'être subordonné au sémantique qu'il investit, se met en quelque sorte à le précéder et à le submerger. Le sujet doit dès lors décoder un encodage figuratif de valeurs dont il se trouve cognitivement disjoint.

Ce statut "esthétique" du sujet sémiotique s'oppose à un statut que l'on pourrait dire "onto-théologique" caractérisé métaphysiquement par l'unité des transcendants — le beau, le vrai, le bien — et sémiotiquement par la double conformité des Destinateurs

226 Petitot [1988a].

cosmologiques avec les Destinateurs noologiques et du jugement esthétique du sujet avec les "vraies" et "bonnes" valeurs transcendantes (devenues accessibles).

Dans ce contexte théorique, l'opération proustienne peut alors s'interpréter comme une *auto-destination noologique* (ce qui est assez banal, c'est la liberté du sujet depuis Kant) *conforme* aux Destinateurs cosmologiques (ce qui est profondément non banal). Par un véritable "travail" interprétatif d'élaboration — celui de la formation des différents "côtés" — elle extrait de la manifestation phénoménale se donnant dans l'expérience perceptive des sèmes intéroceptifs (ce que l'on appelle en sémiotique des "classèmes") permettant, par leur récurrence isotopante, de constituer des classes et, comme nous l'avons vu, de catégoriser le monde naturel.

À la différence des sujets esthétiques aliénés par et dans la méconnaissance, Proust ne va donc pas — contrairement à l'idée reçue — se borner à une réflexion sur les contenus proprioceptifs à propos des contenus extéroceptifs. Il va bien plutôt saisir réflexivement les valeurs transcendantes "à fleur de" manifestation. Il va structurer comme un langage symbolique ce qu'il appelle magnifiquement ces "insignes immémoriaux" qu'arborent

"certains lieux [qui] font toujours régner autour d'eux leur empire particulier" (p. 180 / P. 136).

En traitant les formes naturelles, par exemple les aubépines du côté de Méséglise, comme des

"chefs-d'œuvre dont on croit qu'on saura mieux les voir quand on a cessé un moment de les regarder" (p. 183 / P. 139),

il va répondre au "détournement divin" non pas par le nihilisme ou le désenchantement, mais par un véritable *réenchantement du monde* : c'est sur la base d'une phénoménologie de la perception qu'il va engager une longue restauration du statut "onto-théologique" devenu proscrit. Telle est *La Recherche* comme "solution" au problème de la dérélition. Et pour conjurer toute pesanteur métaphysique dans la justification de son exposition, il va utiliser l'excuse de la juvénilité du narrateur.

5. Les deux conditions de possibilité du réenchantement du monde

5.1 La perception comme héraldique du visible

Toutefois une telle "solution" possède ses propres conditions de possibilité. Elles sont phénoménologiques, au sens philosophique du terme. La première, côté *sujet*, est fournie par *la constitution temporelle de la conscience*. L'expérience du visible est une expérience cognitive :

"Aussi le côté de Méséglise et le côté de Guermantes restent-ils pour moi liés à bien des petits événements de celle de toutes les diverses vies que nous menons parallèlement, qui est la plus pleine de péripéties, la plus riche en épisodes, je veux dire la vie intellectuelle." (p. 239 / P. 183)

Elle exige une attention toute particulière à "l'apparition" des phénomènes (par exemple des paysages) et passe par une "contemplation exaltée".

C'est ici qu'intervient la première des extraordinaires innovations de Proust par rapport aux mouvements esthétisants décadents de son temps. Dans une métaphore absolument inouïe, il affirme en effet que les éléments figuratifs de la nature doivent être observés

"comme l'est un roi, par un mémorialiste perdu dans la foule" (p. 240 / P. 184).

Nous allons voir jusqu'à quels extrêmes cette homologation du registre perceptif et du registre nobiliaire peut aller dans *Du côté de Guermantes*. En syntonie avec les plus grands peintres de son temps comme Monnet et Cézanne (Elstir²²⁷) qui ont rompu avec le décadentisme symboliste pour redécouvrir, comme s'il s'agissait d'une vérité nouvelle, le blason de l'apparaître, Proust transforme la phénoménologie de la perception *en une véritable héraldique de l'apparaître*.

Ce n'est qu'ainsi sélectionnées que les morphologies sensibles peuvent être prélevées, "détachées", "isolées" et devenir des "*emblèmes*" — c'est-à-dire des éléments de code intéroceptif — à travers le travail de la mémoire. *La mémoire mémorialise*. Elle convertit les signes sensibles en "insignes immémoriaux". C'est donc bien le temps qui, sur la base de cette immémorialité sédimentante, permet aux "impressions" de migrer de l'extéroceptif vers l'intéroceptif pour devenir les sèmes d'une sémantique fondamentale :

"c'est (...) comme à des gisements profonds de mon sol mental, comme aux terrains résistants sur lesquels je m'appuie encore, que je dois penser au côté de Méséglise et au côté de Guermantes" (p. 240 / P. 184).

Les "sols sacrés" sont ceux du "sol mental".

5.2. La véridiction de l'apparaître

Mais il existe une autre condition de possibilité de la "solution" proustienne au problème de la dérédiction. Elle se situe cette fois du côté de *l'objet* et c'est précisément de l'un de ses aspects que traite la séquence des "clochers de Martinville". Explicitons-là de façon théorique avant que d'en venir à l'analyse du texte.

227 Pour l'esthétique d'Elstir, cf. entre autres Fontanille [1987].

Ce que nous avons dit plus haut du conflit cosmologique / noologique inhérent au sujet esthétique peut facilement s'interpréter à partir d'un type particulier de *véridiction* que j'ai proposé d'appeler *la véridiction figurative*.²²⁸ Les valeurs produites par la sémantique fondamentale (et qui ne peuvent être qu'affectivement vécues comme impressions pures) y sont en position d'être profond et les figures perçues du monde naturel y sont en position de paraître superficiel. La véridiction porte sur la conformité de l'être et du paraître, i.e. du sens et de la figure. Quand il est possible de décider entre le vrai, le faux, le mensonge et le secret, la véridiction sera dite *décidable*. Sinon elle sera dite *indécidable*. L'aliénation du sujet esthétique est précisément le symptôme d'une véridiction figurative indécidable.

On peut alors formuler ainsi l'opération proustienne. Pour pouvoir s'auto-destiner noologiquement et "résoudre" ainsi le problème de la dérédiction, le sujet doit pouvoir rendre la véridiction figurative à nouveau décidable et y conquérir le lieu de la vérité, c'est-à-dire une nouvelle conformité du paraître figuratif et de l'être sémantique. Pour cela, encore une fois en accord avec les plus grands peintres de son temps incarnés par Elstir, Proust se situe d'abord sur la deixis du secret en faisant l'hypothèse d'un être énigmatique "caché" derrière l'apparaître phénoménal. Puis dans un second temps — et c'est cela toute sa performance épistémologique — *il résorbe l'être dans l'apparaître* en développant une phénoménologie de l'apparaître comme forme *auto-interprétante*. Dans l'émergence quasi-épiphanique de sa présence, le paraître qui était cru simple apparence de l'être se dévoile comme apparaître ontologiquement autonome. L'esthétique ainsi reconstituée débouche sur un *réalisme perceptif* qui s'égale à une conquête du réel. Elle se révèle être une authentique philosophie au plus proche de la tradition des Kant, des Goethe, des Schelling, des Ruskin, des Peirce, des Husserl.²²⁹ Par ses "insignes mémoriaux" formant comme une héraldique de la nature, le phénomène y devient, dirait Merleau-Ponty, "emblème du monde".

III. LE CÔTÉ DE GUERMANTES

Avant de commenter l'épisode des "clochers", il faudrait analyser en détail la structure du "côté" de Guermantes, l'un des deux visages de ce Janus bifrons qu'est "le Combray de mon enfance", "l'autre Combray". Les dimensions limitées de ce chapitre ne nous le permettent pas. Nous nous bornerons donc à indiquer ce qui nous en semble

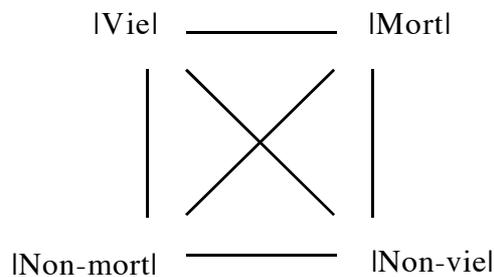
²²⁸ Petitot [1982a].

²²⁹ Nous verrons dans l'Annexe 3 consacrée aux travaux d'Anne Henry les liens extrêmement étroits qui unissent Proust à la *Naturphilosophie*.

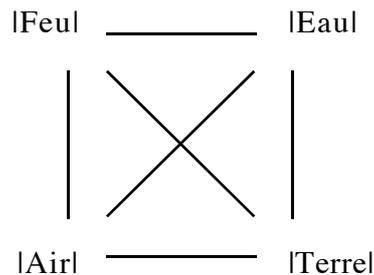
être les lignes de forces en insistant sur le fait qu'il est dominé par le cosmos aquatique et fluviatile de la Vivonne, avec ses boutons d'or et ses nymphéas, espace topique initialement doté de fortes connotations infernales.

1. Le cosmos aquatique de la Vivonne et l'axiologie figurative

"Le côté de Guermantès" est un site magique où se déploie à la fois sur le plan géographique et sur le plan historique ce que l'on appelle en sémiotique une *axiologie figurative*, c'est-à-dire un dispositif sémiotique consistant à homologuer la structure axiologique élémentaire abstraite constitutive de tout univers individuel de valeur ²³⁰:



avec la structure figurative des Éléments :



Dans son *Maupassant*, Greimas précise ainsi les axiologies figuratives :

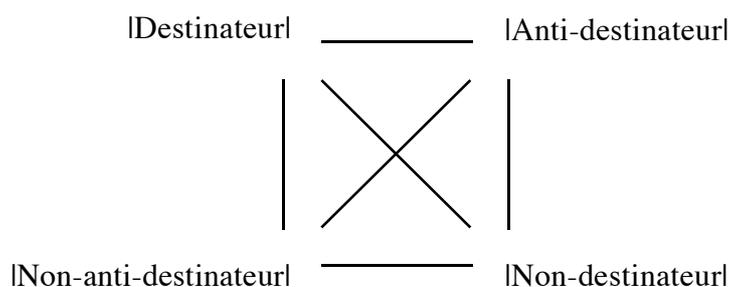
"Il arrive souvent que, lors de la *figurativisation du discours*, la structure axiologique abstraite (...) soit homologuée avec la structure figurative élémentaire : il en résulte une valorisation (i.e. une "axiologisation") des termes figuratifs qui accèdent de ce fait à la dignité de "symboles", les deux modèles superposés constituant alors une *structure axiologique figurative*." ²³¹

Les axiologies figuratives sont monnaie courante dans les décors des récits et y jouent en général un rôle central. Engendrant des séries d'effets de symbolisation, elles

²³⁰ Cf. Greimas [1976a] et Greimas-Courtès [1979].

²³¹ Greimas [1976a], pp. 139-140.

se manifestent au niveau discursif par des acteurs cosmologiques comme le Soleil, le Ciel, les fleuves, etc. qui, par leurs rôles thématiques, prennent en charge les sèmes intéroceptifs de la structure sémantique élémentaire et qui, par leur rôle actantiel, prennent en charge (en général) la constitution modale du sujet selon le vouloir-être et le devoir-être, c'est-à-dire son lien à l'articulation de l'actant Destinateur :



Avec un sens concertant (et même symphonique) tout à fait éblouissant, Proust élabore une exploration "impressionniste" de plus en plus aiguë du "paysage" qui possède une triple fonction :

- (i) déployer et diversifier les homologations caractéristiques de son axiologie figurative personnelle ;
- (ii) la ponctuer d'un contrepoint de références historiques légendaires ; et
- (iii) faire aboutir le parcours à la formation de son destin littéraire, à l'auto-destination dont nous avons plus haut donné la formule.

Rappelons que le côté de Méséglise est le support :

- (i) sur le plan de l'expérience perceptive, de la rêverie sur les aubépines et leurs épines rosées ;
- (ii) sur le plan de l'expérience sociale, de la rencontre de Swann (et de la condamnation de sa mésalliance) puis de Vinteuil (et de l'apitoiement sur sa relation avec sa fille) ;
- (iii) sur le plan de la formation, de l'expérience de la lecture ;
- (iv) sur le plan de l'expérience amoureuse, de l'apparition de Gilberte (et de son nom "talisman") ;
- (v) et, sur le plan de l'expérience sexuelle, de la découverte précoce du vice (homosexualité de Mademoiselle Vinteuil).

C'est une géographie de champs et de bois sur laquelle alternent le soleil et la pluie. Ses toponymes magiques sont Tansonville (Swann, Gilberte), Montjouvain (Vinteuil et sa fille), les clochers de Saint-André-des-Champs et les bois de Roussainville. Si l'on applique le principe d'opposition polaire entre les deux "côtés" de

Combray, on peut en déduire — au sens d'une véritable prédiction structurale — que le côté de Guermantes sera le support d'une *autre* expérience perceptive (celle des nymphéas), d'une *autre* expérience sociale et amoureuse (celle de l'apparition aristocratique de la duchesse), d'une *autre* formation (celle de l'écriture) et d'une *autre* expérience vitale (spirituelle et non plus sexuelle).

Par rapport à la "facilité" du côté de Méséglise le côté de Guermantes est d'emblée défini par sa "difficulté", difficulté qui, nous allons le voir, est initiatique.

"S'il était assez simple d'aller du côté de Méséglise, c'était une autre affaire d'aller du côté de Guermantes" (p. 216 / P. 165)

Au lieu de sortir de Combray

"comme pour aller n'importe où, par la grande porte de la maison de ma tante sur la rue du Saint-Esprit" (p. 179 / P. 135)

on sortait "par la petite porte du jardin" pour tomber

"dans la rue des Perchamps, étroite et formant un angle aigu" (p. 217 / P. 165)²³².

Le "côté" est marqué d'abord par l'Eau (la pluie, la mer) puis par la Terre (la rue Perchamps "aussi bizarre que son nom" et "qu'on chercherait en vain dans le Combray d'aujourd'hui" (p. 217 / P. 165)), puis par l'Air (la rue de l'Oiseau)²³³. Cette première mise en place fait la transition avec le côté de Méséglise. La présentation figurative des sensations affectives et proprioceptives y est celle, euphorique, du bien-être. Sur le plan cognitif, elle reste corrélée à l'expérience de la lecture du côté de Méséglise et non pas encore à celle de l'écriture :

"Et j'aurais voulu pouvoir m'asseoir là et rester toute la journée à lire en écoutant les cloches ; car il faisait si beau et si tranquille..." (p. 218 / P. 166).

Notons le rôle particulier des cloches qui — la métaphore est étonnante — "pressent" "la plénitude du silence" (p. 218), en extraient des sons "denses et métalliques", *quasi matériels*, "non mélangés à l'air" (p. 223), constituant une sorte de "phase" supplémentaire de la matière et qui, par l'homologation de l'air avec la chaleur, s'identifient à des "gouttes d'or" :

"Le clocher [...] venait seulement — pour exprimer et laisser tomber les quelques gouttes d'or que la chaleur y avait lentement et

²³² Nous ne commenterons pas les toponymes proustiens, pourtant souvent fort significatifs.

²³³ Les appréciations métalinguistiques du narrateur sont des moyens simples et classiques de signaler au lecteur qu'il y a quelque chose à lire. Un nom "bizarre", un nom "disparu" est un nom clef, etc. De telles indications signifient au lecteur qu'il existe un double sens (ici mythologique) dans le passage.

naturellement amassées — de presser, au moment voulu, la plénitude du silence" (p. 218 / P. 166).

Il y a là une "alchimie" très particulière (et très fréquente chez Proust) restaurant le quatrième élément /Feu/ de la structure figurative élémentaire à travers une sorte de processus de distillation-condensation.²³⁴

Mais après ces prémisses, la véritable axiologie figurative se met en place avec l'apparition de la Vivonne qui, avec le château en prenant le relais, domine le côté de Guermantes :

"Le plus grand charme du côté de Guermantes, c'est qu'on y avait presque tout le temps à côté de soi le cours de la Vivonne" (p. 218 / P. 166).²³⁵

Par son nom même, redoublé de ses "eaux vives", elle prend en charge le sème intéroceptif positif /Vie/. Mais en même temps, comme nous allons le voir, elle est initialement connotée négativement par "l'Enfer". Cela était d'ailleurs structurellement prévisible si, répétons-le, on prend au sérieux l'opposition entre les deux "côtés" de Combray. Puisque le côté de Méséglise conduit (de la rue) du Saint-Esprit à l'Enfer du vice et puisque le côté de Guermantes conduit au Paradis de l'écriture, il n'est guère étonnant que, par symétrie, son cours soit d'abord infernal.

La "région fluviale" de la Vivonne est un *espace topique*. Rappelons qu'en sémiotique greimassienne les espaces dits topiques où s'opèrent les transformations d'état des sujets s'opposent aux "ailleurs" hétérotopiques qui les entourent. Ils s'articulent en espaces paratopiques, lieux d'acquisition des compétences, et en espaces utopiques où se réalisent les performances.

"Dans les récits mythiques, [l'espace utopique] est souvent souterrain, céleste ou subaquatique".²³⁶

La Vivonne est caractérisée par son cours, ses figures, sa corrélation avec les châteaux historiques des Guermantes et les performances dont elle est l'annonciation.

234 Juste après, Proust, à propos d'un parfum de fleur, parle d'"une violette au bec bleu [qui] laissait fléchir sa tige sous le poids de la goutte d'odeur qu'elle tenait dans son cornet" (p. 218 / P. 167). Pour une analyse des opérations proustiennes de condensation, coagulation et autres cristallisations, on se référera évidemment au grand classique Richard [1974].

235 Nous n'analyserons pas le chromatisme de ces séquences qui est pourtant particulièrement explicite et sémantiquement chargé comme dans "la rivière qui se promenait déjà en bleu ciel entre les terres encore noires et nues" (p. 218 / P. 166-167).

236 Greimas-Courtès [1979], p. 413.

C'est un "sol sacré" séparé de son environnement profane par un démarcateur figuratif typique, à savoir un *pont*. Son cours se déploie, comme il se doit, selon un crescendo.

(i) Le Pont-Vieux menant de l'espace hétérotopique à l'espace proprement topique

"débouchait dans un sentier de halage" (p. 218 / P. 167)

"qui dominait le courant d'un talus de plusieurs pieds" (p. 219 / P. 167).

(ii) Le bord herbeux est parsemé de boutons d'or (cf. plus bas).

(iii) Puis

"le cours de la Vivonne s'obstrue de plantes d'eau"

et apparaissent les fameux nénuphars (p. 220 / P. 168).

(iv) Puis

"plus loin le courant se ralentit"

et traverse le parc d'une propriété en formant des étangs de nymphéas (p. 221-222 / P. 169-170).

(v) Enfin

"Au sortir de ce parc, la Vivonne redevient courante" (p. 222 / P. 170).

Son bord est parsemé de maisons isolées.

(vi) Mais

"Jamais dans la promenade du côté de Guermantes nous ne pûmes remonter jusqu'aux sources de la Vivonne" (p. 224 / P. 171).

Cosmos aquatique, la Vivonne est le lieu de figures florales s'opposant par une foule de traits aux lilas et aux aubépines du côté de Méséglise.²³⁷ Il y a d'abord les *boutons d'or*.

"Ils étaient fort nombreux à cet endroit qu'ils avaient choisi pour leurs jeux sur l'herbe, isolés, par couples, par troupes, jaunes comme un jaune d'œuf, brillant d'autant plus, me semblait-il, que, ne pouvant dériver vers aucune velléité de dégustation le plaisir que leur vue me causait, je l'accumulais dans leur surface dorée, jusqu'à ce qu'il devînt assez puissant pour produire de l'inutile beauté" (p. 219-220 / P. 167-168).

237 Que les oppositions entre les différentes fleurs soient sémiotiquement pertinentes est attesté par le fait que dans une correspondance avec un horticulteur Proust précise "les pensées (...) ne sont guère mon affaire parce que ce sont des fleurs plates, longues et sans parfum". Et il explique qu'il prendra peut-être des jacinthes parce qu'elles "ne sont pas longues et plates" (Fraise [1995], p. 88).

Les boutons d'or sont des objets esthétiques purs, des "emblèmes". Leur beauté est "inutile", Kant dirait "pure" et "libre". Le plaisir qu'ils procurent est désintéressé et contemplatif. Qui plus est, comme les gouttes d'or semées dans l'air par les cloches de Saint-Hilaire (et comme des étoiles formant des constellations), ils *confinent* — condensent — à l'intérieur d'une surface bien délimitée une prégnance, ici la prégnance euphorique du plaisir. On voit ainsi s'élaborer une structure figurative *abstraite et profonde* consistant, en analogie avec un ciel nocturne parsemé d'étoiles, à parsemer un continuum spatial de sphères, de "gouttes" condensant une prégnance. Nous allons la voir se développer. Mais remarquons au préalable que, par passage de l'isotopie géographique paysagiste perceptive à l'isotopie historique légendaire nobiliaire dont nous avons souligné plus haut l'importance, Proust les homologue à des

"Princes de contes de fées français, venus peut-être il y a bien des siècles d'Asie [...] et gardant encore [...] un poétique éclat d'Orient" (p. 220 / P. 168).²³⁸

Quant à la Vivonne proprement dite, il faut distinguer en elle de façon essentielle son intérieur et sa surface. L'eau intérieure est, évidemment, l'élément des poissons. D'emblée Proust éveille notre curiosité en introduisant le rôle thématique du "pêcheur" de façon volontairement énigmatique. À l'entrée du cosmos aquatique, juste après le connecteur d'espaces qu'est le Pont-Vieux,

"un pêcheur en chapeau de paille avait pris racine" (p. 219 / P. 167).

Ce pêcheur est la personne que l'on salue en début de promenade.²³⁹ Il prend en charge un *rôle actantiel*, mais d'une façon au prime abord assez mystérieuse:

"Ce pêcheur est la seule personne dont je n'aie jamais découvert l'identité. [...] Je voulais alors demander son nom, mais on me faisait signe de me taire pour ne pas effrayer le poisson" (p. 219 / P. 167).

En fait les homologations explicites que nous allons constater permettent facilement de l'identifier.

Toujours à propos de l'eau intérieure, Proust développe ensuite une étonnante séquence sur la "cristallisation" de l'eau "sursaturée" de vie.

"Je m'amusais à regarder les carafes que les gamins mettaient dans la Vivonne pour prendre les petits poissons, et qui, remplies par la rivière où elles sont à leur tour encloses, à la fois "contenant" aux

238 C'est de façon générale que le "côté" de Guermantes s'oppose au "côté" de Méséglise comme l'Est à l'Ouest et l'Orient à l'Occident.

239 Il possède un symétrique du côté de Méséglise, l'armurier : "on était salué par l'armurier, on jetait ses lettres à la boîte".

flancs transparents comme une eau durcie et "contenu" plongé dans un plus grand contenant de cristal liquide et courant, évoquaient l'image de la fraîcheur d'une façon plus délicieuse et plus irritante qu'elles n'eussent fait sur une table servie, en ne la montrant qu'en fuite dans cette allitération perpétuelle entre l'eau sans consistance où les mains ne pouvaient la capter et le verre sans fluidité où le palais ne pourrait en jouir" (p. 220 / P. 168).

Il y a là une étonnante synthèse dynamique entre déterminations opposées : d'abord entre /contenant/ et /contenu/, ensuite entre /liquide/ et /cristal/ ("eau durcie" VS "cristal liquide"). Singulière "thermodynamique" des phases de la matière qui va jusqu'à s'appliquer aux poissons eux-mêmes.

"Je me promettais de venir là plus tard avec des lignes ; j'obtenais qu'on tirât un peu de pain des provisions du goûter, j'en jetais dans la Vivonne des boulettes qui semblaient suffire pour y provoquer un phénomène de sursaturation, car l'eau se solidifiait aussitôt autour d'elles en grappes ovoïdes de têtards inanitiés qu'elle tenait sans doute jusque-là en dissolution, invisibles, tout près d'être en voie de cristallisation" (p. 220 / P. 168).

La Vivonne est une sorte de "gel vivant", de colloïde biologique qui comme continuum vital va, à son tour, se trouver distillé-condensé jusqu'à "exprimer" des sphères cristallisant la vie.²⁴⁰

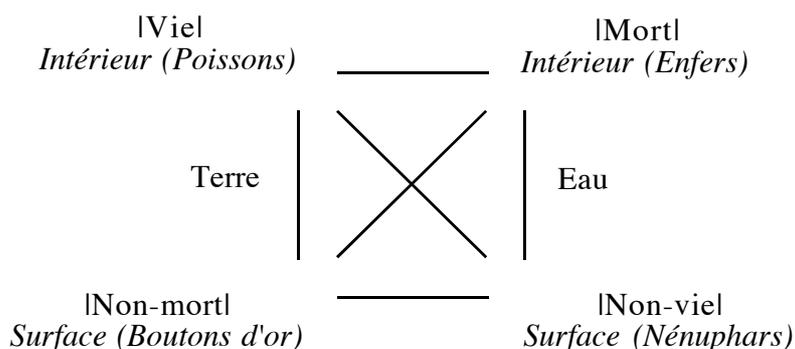
Mais la Vivonne est aussi une surface, une *interface* séparant Ciel et Eau, une surface constituant *un autre sol* que celui de la terre et où se déploie une autre figure florale, non plus le bouton d'or, mais le *nénuphar*. Le nénuphar est très fortement marqué dysphoriquement. C'est une figure "infernale" permettant à Proust incidemment, par une nouvelle étonnante métaphore, de nous offrir une nouvelle clef (et quelle clef !) :

"Tel était ce nénuphar, pareil aussi à quelqu'un de ces malheureux dont le tourment singulier, qui se répète indéfiniment durant l'éternité, excitait la curiosité de Dante, et dont il se serait fait raconter plus longuement les particularités et la cause par le supplicié lui-même, si Virgile, s'éloignant à grands pas, ne l'avait forcé à le rattraper au plus vite, comme moi mes parents" (p. 221 / P. 169).

L'opération est ici double. D'abord avec ce sens de l'euphémisme devenu essentiel à la littérature moderne depuis Stendhal, Proust nous signale que les "promenades" du côté de Méséglise et du côté de Guermantes sont initiatiques, comme celle de la Divine Comédie et concernent les fondements de l'existence.

240 Encore une fois, nous référons le lecteur à l'ouvrage classique de J.-P. Richard [1974] pour un approfondissement de cette étonnante matérialité proustienne.

Ensuite, il construit une part importante de l'axiologie figurative. La surface de la Vivonne est homologuée à l'Enfer et donc à la valeur /Mort/ ou, en tous les cas, à la valeur /Non-Vie/. On peut donc penser à une homologation du type :



Dans la célèbre séquence impressionniste et chromatique des Nymphéas, Proust développe alors une transformation de son axiologie figurative. Dans les étangs du parc où elle s'étend, la Vivonne devient *un sol*, un "parterre", "de véritables jardins de nymphéas". Les fleurs de nymphéas sont blanches, "au cœur écarlate". Sphères de sang, elles parsèment

"l'obliquité transparente de ce parterre d'eau" (p. 222 / P. 170).

Mais Proust ajoute aussitôt

"de ce parterre céleste aussi" (p. 222 / P. 170).²⁴¹

Réflexivement, la surface étincelant sous le soleil

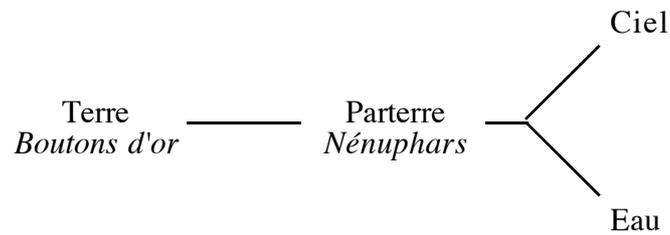
"donnait aux fleurs un sol d'une couleur plus précieuse, plus émouvante que la couleur des fleurs elles-mêmes" (p. 222 / P. 170)

et,

"toujours en accord [...] avec ce qu'il y a de plus profond, de plus fugitif, de plus mystérieux — avec ce qu'il y a d'infini — dans l'heure, il semblait les avoir fait fleurir en plein ciel" (p. 222 / P. 170).

On obtient ainsi, grâce à cette phrase admirable, une symétrie en miroir Eau (Poissons) / Ciel (Infini, Nuages) à travers une identification de la surface à un terme neutre-complexe :

241 En ce qui concerne l'axiologie figurative, l'utilisation de "parterre" dans "parterre d'eau" et "parterre céleste" est une bien belle trouvaille lexicale.



Cette inversion de la relation sol / ciel (terre / ciel et mer / ciel) est si importante qu'elle se trouve au cœur de la visite de l'atelier d'Elstir à Balbec dans la seconde partie de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*.²⁴² Anagramme de Whistler, Elstir a été inspiré à Proust par celui-ci, Turner, Monet et le peintre américain T. A. Harrison dont l'une des spécialités était les marines où se confondaient la mer, la terre et le ciel. C'est au cours de la visite du narrateur dans son atelier que Proust formule l'une des clefs de son esthétique, à savoir la révélation de la réalité sensorielle en deçà de

"cet agrégat de raisonnements que nous appelons vision."²⁴³

C'est la leçon de Turner à travers Ruskin qui est reprise, ainsi que celle des impressionnistes :

"dessiner ce que je vois, non ce que je sais."²⁴⁴

"Les surfaces et les volumes sont en réalité indépendants des noms d'objets que notre mémoire leur impose quand nous les avons reconnus."²⁴⁵

C'est donc en deçà des processus cognitifs supérieurs, en particulier de ceux d'identification et d'inférence, que Proust cherche la vérité du sensible.

Par ailleurs, la suppression de la démarcation entre terre, mer et ciel — leur échange, leur transposition, leur commutabilité — se trouve à la base de la théorie de la *métaphore*. On voit la subtilité de la sémiotique figurative proustienne : là où le figuratif fournit naturellement du continu, elle introduit du discontinu (les "côtés") ; là où il fournit du discontinu (démarcation), elle introduit la métaphore et l'analogie.

Dans l'axiologie figurative du côté de Guermantes le ciel est très fortement euphorique.

"Kaléidoscope d'un bonheur attentif, silencieux et mobile" (p. 222 / P. 170),

²⁴² Proust [1987-1989], II, pp. 190-196.

²⁴³ Ibid. p. 713.

²⁴⁴ Cf. Fraisse [1995], p. 38.

²⁴⁵ Proust [1987-1989], II, p. 712.

il est, par la verticalité qu'il impose au regard, promesse de joie :

"Que de fois [...] j'ai désiré imiter [...] un rameur, qui, ayant lâché l'aviron, s'était couché à plat sur le dos, la tête en bas, au fond de sa barque, [...] et ne pouvant voir que le ciel qui filait lentement au-dessus de lui, portait sur son visage l'avant-goût du bonheur et de la paix !" (p. 223 / P. 170).

Le "bonheur" et la "paix" sont des dénominations noologiques de la communication participative avec le Destinateur transcendant. Elles sont ici homologables à la dénomination *cosmologique* /Ciel/. Et l'on obtient ainsi une première homologation /Ciel/ — /Destinateur/ ("l'infini"). Aquatique, le "parterre" des nymphéas permet de conjointre un acteur figuratif, encore à déterminer, avec l'Eau dans l'espace d'en bas, l'Eau étant, nous l'avons vu, l'élément cosmologique homologué à la /Vie/. Céleste, il permet de conjointre ce même acteur avec le Ciel dans l'espace d'en haut. C'est donc typiquement un *médiateur*.

Mais au fur et à mesure que l'on remonte le cours de la Vivonne, la connotation "mortelle" se renforce. L'on y rencontre des maisons isolées où des femmes délaissées sont venues "s'enterrer" et, "résignées", ayant "renoncé" à leur passion, s'ennuient "d'une grâce inutile" (p. 223-224). En ce sens, l'Eau, qui est certes naturellement vie biologique, est aussi spirituellement une non-vie mélancolique, voire même une mort de l'intentionnalité désirante et du /vouloir-être/. Elle est la dénomination cosmologique du *Non-Destinateur* (voire de l'anti-destinateur) qui démodalise le sujet du vouloir.

2. Le château de Guermantes

Après cette longue progression cosmologique, le cours de la Vivonne aboutit. Il se termine sur une illuminante explicitation mythologique. Reprenons la citation déjà faite plus haut :

"Jamais dans la promenade du côté de Guermantes nous ne pûmes remonter jusqu'aux sources de la Vivonne, auxquelles j'avais souvent pensé et qui avaient pour moi une existence si abstraite, si idéale, que j'avais été aussi surpris quand on m'avait dit qu'elles se trouvaient dans le département, à une certaine distance kilométrique de Combray, que le jour où j'avais appris qu'il y avait un autre point précis de la terre où s'ouvrait, dans l'Antiquité, l'entrée des Enfers." (p. 224 / P. 171)

On ne saurait mieux définir le lieu mythique et abstrait de l'anti-Destinateur actantialisant la valeur /Mort/. Il n'y manque que l'inscription dantesque :

Per me si va nella città dolente,
Per me si va nell'eterno dolore,
Per me si va tra la perdita gente
...

Lasciate ogni speranza, voi, ch'entrate!²⁴⁶

Cette homologation explicite des sources de la Vivonne aux Enfers est une clef dont nous avons déjà noté l'importance. Il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur les renvois de *La Recherche* à *La Divine Comédie*. Nous avons déjà vu précédemment la référence à Dante et à Virgile. Nous verrons plus bas l'analogie entre la duchesse de Guermantes et Béatrice. Ce genre de renvois est inévitable dans une grande œuvre moderne, car de même que tous les peintres modernes repeignent des œuvres de référence (comme Picasso repeignit les *Ménines* de Velázquez), de même tous les grands écrivains, de Stendhal à Proust et à Joyce, réécrivent des textes fondateurs comme *l'Iliade et l'Odyssée*, *l'Énéide* ou *la Divine Comédie*.

Or, par une étonnante opération de contiguïté métonymique, Proust corrèle immédiatement les sources de la Vivonne au château de Guermantes :

"Jamais non plus nous ne pûmes pousser jusqu'au terme que j'eusse tant souhaité d'atteindre, jusqu'à Guermantes" (p. 224 / P. 171).

Dans cette corrélation viennent confluer deux isotopies, celle, phénoménologique et naturelle, de la "région fluviale", de la Vivonne et celle historique, nobiliaire et civilisatrice des Guermantes.²⁴⁷ La seconde servait jusqu'ici de contrepoint à la première dans des passages comme les suivants :

(i) Rue de l'Oiseau :

"la vieille hôtellerie de l'Oiseau flesché dans la grande cour de laquelle entrèrent quelques fois au XVII^e siècle les carrosses des duchesses de Montpensier, de Guermantes et de Montmorency..." (p. 217-218 / P. 166).

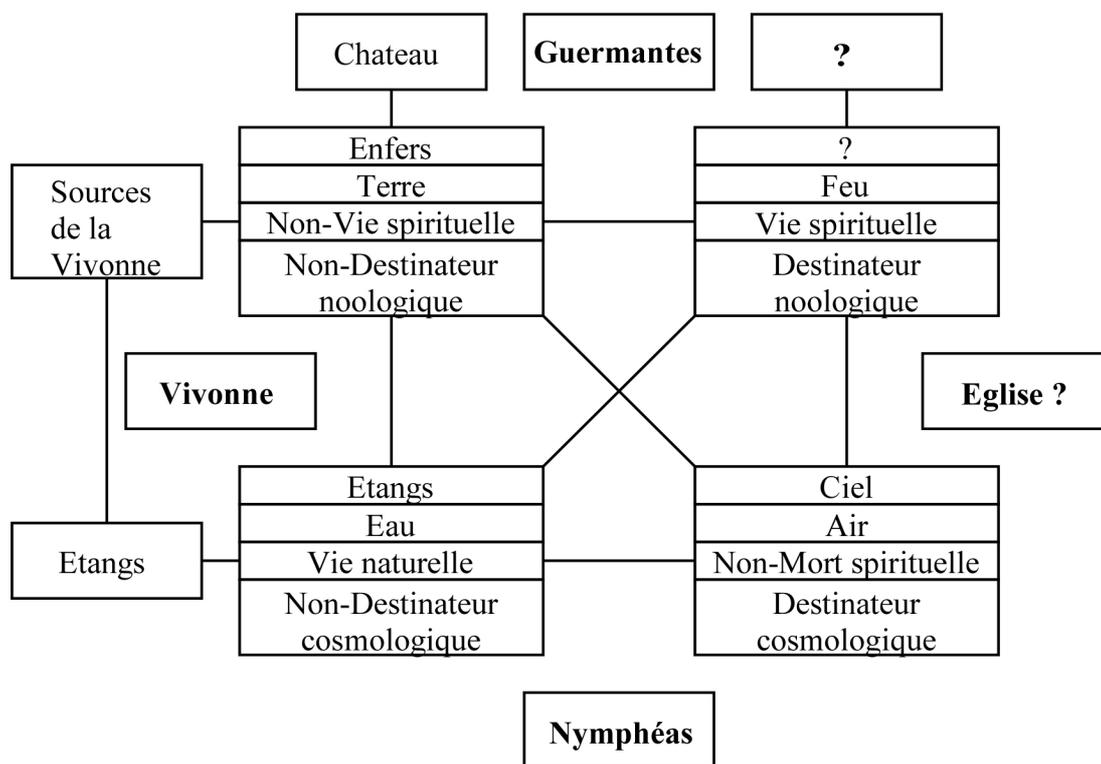
(ii) Les prés de l'autre côté du chemin de halage :

"Ils étaient semés des restes, à demi enfouis dans l'herbe, du château des anciens comtes de Combray qui au moyen âge avait de ce côté le cours de la Vivonne comme défense contre les attaques des sires de Guermantes et des abbés de Martinville" (p. 219 / P. 167).

Nous obtenons ainsi un premier déploiement, encore *incomplet*, de l'axiologie figurative proustienne.

246 *La Divine Comédie*, l'Enfer, Chant III, vers 1-9.

247 Les toponymes des "terres vassales de Guermantes" sont significatifs : Novepont, Clairefontaine, Martinville-Le Sec, Bailleau- l'Exempt. Les Guermantes sont "les maîtres de l'Eau", au sens mythique du terme.



Remarquons deux choses à propos de ce carré sémiotique incomplet d'homologations.

(i) Il y a, pour des raisons de structure paradigmatique, anticipation d'un terme syntagmatique précis dont nous pouvons prévoir structurellement certains traits : l'apparition d'une figure de Destinateur noologique ouvrant au vouloir-être spirituel et cela dans un décor lié aux Guermantes, spirituel voire ecclésial, dominé par un acteur figuratif actorialisant l'élément /Feu/. Comme nous allons le voir, il s'agit de la fameuse séquence d'apparition quasi-mystique de la Duchesse de Guermantes dans le soleil de l'Église de Combray.

(ii) Il n'y a pas de véritable homologation entre le carré des Destinateurs et la combinaison des oppositions sémiques Vie / Mort et Naturel / Spirituel. Pour Proust, la vie biologique naturelle (Vivonne) semble s'identifier à une mort spirituelle.

Quoi qu'il en soit, avec la métonymie menant des sources de la Vivonne au château de Guermantes, une discontinuité s'établit entre le cosmos aquatique ("la région fluviale") de la Vivonne et un nouvel espace.

Et les Guermantes font leur entrée, aristocratique et souveraine, avec leur légende et leur poids historique,

"enveloppés du mystère des temps mérovingiens et baignant, comme dans un coucher de soleil, dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe : "antes" " (p. 224 / P. 171).²⁴⁸

Combray se trouvant "enclavé" dans leurs terres, ils en sont les maîtres.

"Possédant Combray au milieu de leur nom, de leur personne" (p. 225 / P. 172),

ils sont "propriétaires" de l'espace topique dans son ensemble et doivent donc, tels des dieux de l'Olympe, en contenir aussi l'univers symbolique.

"Mais si malgré cela ils étaient pour moi, en tant que duc et duchesse, des êtres réels, bien qu'étranges, en revanche leur personne ducale se distendait démesurément, s'immatérialisait, pour pouvoir contenir en elle ce Guermantes dont ils étaient duc et duchesse, tout ce "côté de Guermantes" ensoleillé, le cours de la Vivonne, ses nymphéas et ses grands arbres, et tant de beaux après-midi." (p. 225 / P. 171-172)

On notera la richesse des oppositions et des opérations sémiotiques:

- (i) Passage du paysage naturel à l'histoire culturelle, c'est-à-dire de l'Espace (géographie) au Temps (histoire) et de la Nature à la Culture.
- (ii) L'introduction du registre du *symbolique* avec l'opération poétique du nom propre.²⁴⁹
- (iii) La corrélation avec l'acteur figuratif /soleil/. Cet acteur est capital. Corrélé à la duchesse, il actorialise l'élément /Feu/.

Proust décrit alors un *événement* : "Puis il arriva que..." (p. 225). Comme rien ne se passe factuellement, force est de conclure qu'il s'agit d'un événement d'un autre ordre, d'un événement sémiotique concernant l'architecture du récit et l'évolution modale du sujet Marcel. Ce qui "arrive" est l'insertion dans l'espace "Guermantes" d'un fragment de l'espace "Vivonne" avec ses "belles eaux vives", d'un

"fragment de région fluviale que je désirais tant connaître."
(p. 225 / P. 172)

"Insigne immémorial", emblème, en quelque sorte sceau, chiffre ou signature de la Vivonne, ce fragment supporte comme dit Proust "une notion précieuse" et produit une *mutation* sémiotique de l'espace "Guermantes" :

248 Proust attire lui-même notre attention sur le caractère motivé de ses choix phonétiques. Qu'il s'agisse de "Dante", de "hanter", d'"Antée" (géant chthonien terrassé par Hercule), les connotations du signifiant phonétique "antes" sont nettement "infernales". Et que dire de /Guer/ ?

249 Le fait que Proust souligne lui-même fortement, de façon quasi symboliste (presque à la Huysmans), les tonalités de la syllabe "antes" invite le lecteur non seulement à faire le lien avec Dante, mais à s'intéresser en général aux signifiants nominaux de *La Recherche*.

"ce fut avec elle, avec son sol imaginaire traversé de cours d'eau bouillonnants, que Guermantes, *changeant d'aspect dans ma pensée*, s'identifia" (p. 225, je souligne / P. 172).

Proust pointe ainsi lui-même l'importance de l'opération : l'expression "changer d'aspect dans la pensée" manifeste une transformation de structure profonde. Initialement homologué aux Enfers, l'espace "Guermantes" métamorphose son sens et s'instaure vraiment en tant que "côté de Guermantes". Il transfère les valeurs sémantiques liées à la Vivonne de la Nature à la Culture et, comme par enchantement, au seuil de cette discontinuité, la duchesse de Guermantes apparaît, et avec elle l'écriture.

"Je rêvais que M^{me} de Guermantes m'y faisait venir [dans le parc du château aux eaux vives], éprise pour moi d'un soudain caprice ; tout le jour elle y pêchait la truite avec moi. Et le soir, me tenant par la main, (...) elle me montrait, le long des murs bas, les fleurs qui y appuient leurs quenouilles violettes et rouges et m'apprenait leurs noms. Elle me faisait lui dire le sujet des poèmes que j'avais l'intention de composer." (p. 226 / P. 172)

La duchesse est une initiatrice. Son rôle actantiel est de nature cognitive, lié aux Destinateurs noologiques. Telle Béatrice, "tenant par la main" le jeune Marcel (p. 226), elle lui montre les fleurs, elle les dénomme. Elle sait, elle, ce qu'il en est de ces apparitions mystérieuses involuant dans leurs formes et dans leurs couleurs le secret de l'essence et de la vérité des valeurs. Comme toujours, le thème de la pêche possède un sens anagogique évident faisant passer de l'ordre biologique à l'ordre spirituel. À ce titre, la duchesse représente bien une actorialisation du Destinateur noologique ou, mieux, du Sujet supposé savoir.²⁵⁰ Elle va servir de médiatrice vers la littérature et la vocation d'écrivain du jeune Marcel. L'affaire est bien de nature cognitive mais repose sur une opposition tranchée entre un cognitif de nature poétique et esthétique et un cognitif de nature philosophique :

"Puisque je voulais un jour être écrivain, il était temps de savoir ce que je comptais écrire. Mais dès que je me le demandais, tâchant de trouver un sujet où je pusse faire tenir une signification philosophique infinie, mon esprit s'arrêtait de fonctionner, je ne voyais plus que le vide en face de mon attention, je sentais que je n'avais pas de génie." (p. 226 / P. 173)

Cette crise modale, ce non-pouvoir cognitif qui implique un non-savoir-faire littéraire et qui anéantit le vouloir-être du Sujet, est un appel, ici ironique, au Destinateur.

"Parfois je comptais sur mon père pour arranger cela. Il était si puissant." (p. 226 / P. 173)

250 Sur la signification sémiotique de ce terme, cf. le chapitre précédent.

"Peut-être cette absence de génie, ce trou noir qui se creusait dans mon esprit quand je cherchais le sujet de mes écrits futurs, n'était-il aussi qu'une illusion sans consistance, et cesserait-elle par l'intervention de mon père qui avait dû convenir avec le Gouvernement et avec la Providence que je serais le premier écrivain de l'époque." (p. 227 / P. 173)

Sans Destinateur noologique, "il n'y a pas de recours", le monde perd sa signification et, avec le "sentiment intime" du "néant de la pensée", les passions déceptrices du "découragement" et du "renoncement" se mettent à dominer. Le sujet se démodalise et régresse jusqu'à une position de non- sujet (au sens de Jean-Claude Coquet). Or le contrat avec le Destinateur n'est pas encore effectif. Avec la duchesse, il se situe, nous venons de le voir, sur le plan purement imaginaire du rêve : "je rêvais que M^{me} de Guermantes m'y faisait venir" et, avec le père tout puissant la "vie actuelle" du sujet lui semble

"une création artificielle (...) qu'il [son père] pouvait modifier à son gré" (p. 227 / P. 173).

Le drame épistémique (ironiquement présenté comme une comédie dramatique de la jeunesse) est donc posé et bien posé. Le passage du cosmologique au noologique se heurte à une obstruction — l'impuissance "philosophique" — que le sujet doit surmonter pour conquérir une position de Sujet authentique. L'objet-valeur est défini : l'écriture. Son manque est actualisé comme tel et une véritable quête épistémique s'inaugure. À travers un parcours narratif complet, elle va conduire le Sujet à triompher de l'obstacle, à se joindre avec son objet-valeur et à sanctionner positivement la performance qu'il réalise et qui le réalise en retour. Le "côté" de Guermantes est bien un espace topique d'acquisition de compétences (espace "paratopique") puis de réalisation de performances (espace "utopique") .

IV. LA DUCHESSE DE GUERMANTES

Comme il convient, l'histoire commence par le conventionnel "un jour" :

"Un jour ma mère me dit" (p. 227 / P. 174).

Ici s'initialise une séquence dont la segmentation est facile à faire puisqu'elle se conclut sur la reprise démarcative :

"Combien depuis ce jour" (p. 233 / P. 178).

C'est la séquence, archi-célèbre, de la contemplation mystique de la duchesse de Guermantes dans l'église Saint-Hilaire de Combray lors du mariage de la fille du docteur Percepied (sic). Commentons-la rapidement.

1. La légende, le nom et le corps

Il y a d'abord les registres de l'apparition. Ils sont au nombre de trois. En premier lieu le registre idéal, immatériel, à la fois imaginaire (légendaire) et symbolique, (héraldique), de la légende et du nom.

"Je me la représentais [M^{me} de Guermantes] avec les couleurs d'une tapisserie ou d'un vitrail, dans un autre siècle, d'une autre matière que le reste des personnes vivantes" (p. 228 / P. 174-175).

Souvenons-nous, quelques pages avant :

"Je savais que là résidaient des châtelains, le duc et la duchesse de Guermantes, je savais qu'ils étaient des personnages réels et actuellement existants, mais chaque fois que je pensais à eux, je me les représentais tantôt en tapisserie, comme était la comtesse de Guermantes dans le *Couronnement d'Esther* de notre église, tantôt de nuances changeantes, comme était Gilbert le Mauvais dans le vitrail, (...) tantôt tout à fait impalpables comme l'image de Geneviève de Brabant." (p. 224 / P. 171)

Le registre idéal est "arbitrairement formé" par le sujet. Il s'oppose nettement au registre réel et naturel des corps physiologiques donnés dans ce que Proust appelle l'actualité "substantielle" de leur "présence matérielle". Le conflit entre l'idéal et le réel se développe d'ailleurs en carré sémiotique /Idéal/ — /Réel/ — /Non-Réel/ — /Non-Idéal/. Le Non-Réel est, nous allons le voir, l'irréel de "l'aura". Quant au Non-Idéal, il est matière brute et inerte. Il produit, dans un premier temps, un effet fortement déceptif :

"C'était elle ! Ma déception était grande." (p. 228 / P. 174)

Proust souligne de façon extrêmement violente l'antithèse entre le corps et le nom : comme signifiant nobiliaire, le nom est un supplément symbolique.

"Le soupçon m'effleura, pour se dissiper d'ailleurs aussitôt, que cette dame, en son principe générateur, en toutes ses molécules, n'était peut-être pas substantiellement la duchesse de Guermantes, mais que son corps, *ignorant du nom qu'on lui appliquait*, appartenait à un certain type féminin qui comprenait aussi des femmes de médecins et de commerçants. 'C'est cela, ce n'est que cela, M^{me} de Guermantes !'" (pp. 228-229 / P. 175, je souligne)

Mais, comme dans toute bonne dialectique, le conflit se trouve "dépassé" au moyen d'un troisième terme, d'un troisième registre d'apparition. Il s'agit de celui, irréel, de "l'aura" souveraine de l'aristocratie. Pour qu'il devienne visible pour le sujet Marcel, il y faut quelques ajustements préalables du point de vue et quelques mises au point d'un dispositif optique :

"Sur cette image toute récente, inchangeable, j'essayais d'appliquer l'idée : "C'est M^{me} de Guermantes", sans parvenir qu'à la faire

manœuvrer en face de l'image, comme deux disques séparés par un intervalle" (p. 229 / P. 175).

Mais l'imagination

"un moment paralysée au contact d'une réalité si différente de ce qu'elle attendait" (p. 230 / P. 176)

réagit puissamment et transfigure Mme de Guermantes en ce qu'elle est, c'est-à-dire une duchesse appartenant à un autre monde, celui de la *noblesse* :

"Elle ne connaît, ni ne consentirait à connaître aucune des personnes qui sont ici" (p. 230 / P. 176).

Située "hors du reste de l'humanité", environnée de gens

"dont elle ne savait même pas les noms, mais dont l'infériorité proclamait trop sa suprématie pour qu'elle ne ressentît pas pour eux une sincère bienveillance", (p. 231 / P. 177)

elle règne par la seule hauteur de sa présence. D'où *l'aura* qui dépasse complètement le conflit déceptif nom / corps :

"Qu'elle est belle ! Quelle noblesse ! Comme c'est bien une fière Guermantes, la descendante de Geneviève de Brabant, que j'ai devant moi !" (p. 231 / P. 177).

La crise véridictoire se trouve ainsi résolue de façon extrêmement subtile et originale : l'être légendaire idéal (historique) et le paraître corporel réel (biologique) s'unissent et fusionnent dans la vérité d'une *allure*. L'essence symbolique transcendante du monde du Destinataire s'incarne, évidemment dans le lieu, typiquement paratopique, qu'est l'église de Combray, ombilic spirituel du "pays" du sujet, centre de ses "sols sacrés" et de ses "côtés" idéaux.

2. La complétion de l'axiologie figurative : paysage et portrait

On peut alors montrer dans le détail que la duchesse de Guermantes vient ainsi *compléter*, tant sur le plan noologique (c'est évident) que sur le plan cosmologique (c'est beaucoup moins évident) l'axiologie figurative développée à partir de la Vivonne. L'assomption de l'être transfigurant la matérialité du paraître se réalise en un endroit précis de l'église, dans la chapelle de Gilbert le Mauvais

"sous les plates tombes de laquelle, dorées et distendues comme des alvéoles de miel, reposaient les anciens comtes de Brabant" (p. 228, / P. 174).

Par cette étonnante métaphore, Proust enrichit encore la série d'investissements de la configuration que nous avons plus d'une fois rencontrée, celle de la condensation confinant une prégnance (ici la prégnance /Mort/).

Pour comprendre le fonctionnement sémiotique de la duchesse de Guermantes il faut tenir compte du fait que la structure élémentaire individuelle /vie/ — /non-vie/ — /mort/ — /non-mort/ se dédouble suivant l'opposition naturel / spirituel en donnant lieu au paradigme :

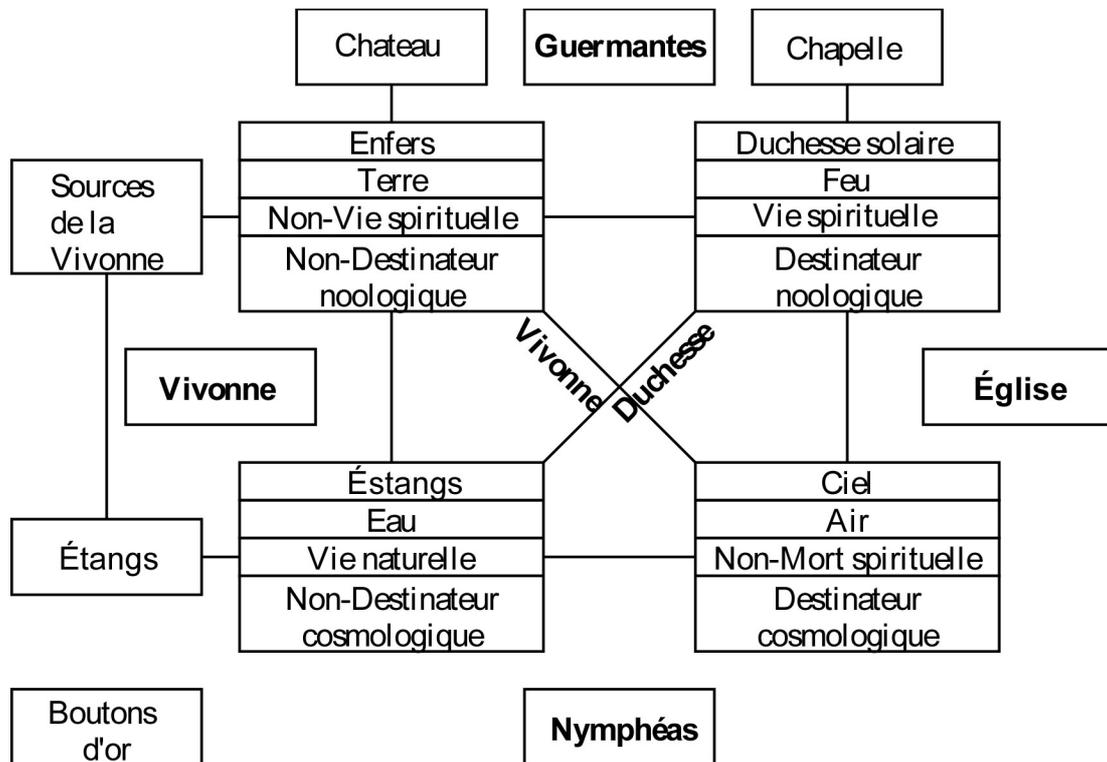
- vie naturelle : vie biologique des eaux vives de la Vivonne ;
- mort naturelle : les tombes de l'Eglise de Combray ;
- non-vie naturelle : l'inanimé ;
- non-mort naturelle : les fleurs et, plus généralement, la surface du visible ;
- vie spirituelle : l'objet de la quête épistémique (non encore actualisé) ;
- mort spirituelle : le néant de l'esprit ;
- non-vie spirituelle : les "Enfers" ;
- non-mort spirituelle : l'existence mondaine.

Cela permet de compléter les homologations de l'axiologie figurative déjà partiellement reconstituée plus haut. *Dans sa complexité, la duchesse de Guermantes représente un acteur symétrique de la Vivonne.*

Il pourra peut-être sembler excessif au prime abord de symétriser un paysage comme le cosmos aquatique de la Vivonne avec l'apparition d'un personnage dans une église. Mais ce serait oublier les constantes analogies de structure entre différents ordres, analogies qui sont le ressort de toute *La Recherche*. Nous avons déjà vu plus haut à quel point des fleurs comme les nénuphars pouvaient être anthropomorphisées. Il ne faut pas oublier non plus que l'une des plus belles descriptions du côté de Méséglise²⁵¹ concerne la fameuse haie d'aubépine. Or celle-ci se trouve présentée de façon *architectonique* comme une *église* avec ses chapelles, son sol quadrillé, son autel, ses nervures gothiques et ses vitraux. Luc Fraisse a d'ailleurs insisté sur le fait que cette composition florale anticipe l'église de Saint-Hilaire.²⁵² Il est donc légitime d'accorder toute l'importance qu'elle mérite à la symétrie Vivonne / Duchesse. Et de même que la Vivonne, bien que de nature biologique et cosmologique, a néanmoins trait au spirituel et au noologique, de même la duchesse de Guermantes, bien que d'essence spirituelle et noologique, a néanmoins également trait au corps biologique (ce qui est trivial) et aussi au *cosmologique* (ce qui, répétons-le, n'est pas du tout trivial).

251 Proust [1987-1989], I, pp. 136-138.

252 Fraisse [1995], p. 153.



Il est en effet caractéristique de l'esthétique "picturale" (inspirée des impressionnistes) de Proust et de ses analogies constantes entre l'ordre naturel et l'ordre nobiliaire que, de même qu'un *paysage* peut être décrit comme un *portrait*, de même un *visage* peut être décrit comme un *paysage*. C'est ce qui se passe ici avec la duchesse dont l'apparition est décrite comme un véritable *cosmos*. Au niveau des sources, on sait qu'Oriane de Guermantes vient en grande partie, pour son visage, de Laure de Sade comtesse de Chevigné dont Proust fit le portrait dès 1892 et qu'il considérait comme une "race sans doute issue d'une déesse et d'un oiseau".²⁵³ Pour l'aristocratie et la noblesse, la sublimité et l'esprit, la duchesse a été surtout inspirée par la "féerique" et "légendaire" Elisabeth de Caraman-Chimay comtesse Greffuhle, "créature de songe", beauté mystérieuse au regard énigmatique, œuvre d'art vivante qui

"nous révèle ce qu'il y a de plus raffiné dans le charme, de plus subtil dans la grâce, de plus divin dans la beauté, de plus voluptueux dans l'intelligence".²⁵⁴

Ainsi que le note Jean-Yves Tadié,

²⁵³ Cf. Tadié [1996], I, p. 242.

²⁵⁴ Ibid., p. 267.

"En la duchesse de Guermantes, [Proust] aura mêlé des traits, dont le nez d'oiseau, de la comtesse de Cheigné ; l'élégance, la prestance, le regard de la comtesse Greffuhle ; l'esprit "Meilhac et Halévy" de Mme Straus, elle-même Halévy." ²⁵⁵

Lors de son apparition dans l'église de Combray le visage de la duchesse se présente comme un véritable paysage dominé par ses cheveux blonds, ses yeux bleus et perçants, ses joues rouges, son nez proéminent et l'attache de son cou, visage-paysage admettant pour élément la "lumière bleue" d'un ciel solaire. Et l'acteur figuratif qui devait actorialiser l'élément /Feu/ mais qui, jusqu'ici, faisait plutôt défaut — le soleil je veux dire — fait son entrée :

"dans la sacristie qu'éclairait le soleil intermittent et chaud d'un jour de vent et d'orage" (p. 231 / P. 177),

"et le soleil (...) dardant encore de toute sa force" (p. 232 / P. 178).

Le soleil devient même un *attribut* de la duchesse :

"ses regards flânaient çà et là (...) s'arrêtaient même sur moi comme un rayon de soleil errant dans la nef" (p. 230 / P. 176),

Proust parle même, au-delà de ce regard "bleu comme un rayon de soleil", du "flot de lumière bleue" des *pensées* de son héroïne.

Il y a ainsi une parfaite homologation :

soleil	rayons	darder
yeux	regards	percer

qui va ouvrir au Sujet la clef des mondes supérieurs. Car avec le soleil, fait également son entrée le Destinateur non plus cosmologique mais bien *noologique*. Le sujet établit le contact avec lui au cours de deux séquences qui mettent en scène une véritable vision mystique.

3. L'apparition

La première est centrée sur l'aura du regard de la duchesse pendant la messe. Le regard erre, il "vagabonde", détaché du visage par une "merveilleuse indépendance" (p. 230). Identifié à un "rayon de soleil", il vient se poser un instant sur le jeune Marcel et la question est pour ce dernier de savoir s'il le distingue en retour. La seconde séquence y répond positivement, mais imaginativement. Elle est centrée sur l'aura du sourire.²⁵⁶

²⁵⁵ Ibid., p. 551.

"Ce sourire tomba sur moi qui ne la quittais pas des yeux. (...) Je me dis: "Mais sans doute elle fait attention à moi". Je crus que je lui plaisais (...) et aussitôt je l'aimai" (p. 232 / P. 177).

Cette communication participative avec la transcendance aristocratique déclenche évidemment sur le plan passionnel une forte effusion lyrique. Mais il faut être ici très attentif au type de transfiguration impliqué. Déjà, nous avons vu la duchesse de Guermantes se parer d'une aura mystique lors de la synthèse dialectique de la présence de son corps et du symbolisme de son nom. Maintenant nous la voyons se transfigurer en monde et en œuvre d'art à travers la magie d'une sublime assumption figurative :

"Ses yeux bleuissaient comme une pervenche impossible à cueillir et que pourtant elle m'eût dédiée ; et le soleil, menacé par un nuage mais dardant encore de toute sa force sur la place et dans la sacristie, donnait une carnation de géranium aux tapis rouges qu'on y avait étendus par terre pour la solennité et sur lesquels s'avançait en souriant M^{me} de Guermantes, et ajoutait à leur lainage un velouté rose, un épiderme de lumière, cette sorte de tendresse, de sérieuse douceur dans la pompe et dans la joie qui caractérisent certaines pages de Lohengrin, certaines peintures de Carpaccio, et qui font comprendre que Baudelaire ait pu appliquer au son de la trompette l'épithète de délicieux." (pp. 232-233 / P. 178)

La plume de Proust devient ici un pinceau préraphaélite. Cela n'est pas fait pour surprendre car, à travers Ruskin, il adorait non seulement Turner mais aussi Dante Gabriel Rossetti et Edward Burne-Jones. Dans ses esquisses de *La Recherche*, il compare la duchesse de Guermantes à une princesse de Burne-Jones.²⁵⁷

On notera par ailleurs le subtil effet synesthésique menant des fleurs (pervenche, géranium) et de la lumière (mieux, de "l'épiderme" de lumière) aux sonorités cuivrées de la trompette. La vision mystique est aussi une incantation.

La référence incidente à Carpaccio est également particulièrement intéressante car elle annonce l'un des thèmes majeurs de *La Recherche*. Les toilettes (comme celles de la comtesse Greffuhle) étaient pour Proust des œuvres d'art et constituaient une authentique "réalité poétique". Dans *La Prisonnière* (la première partie du cycle d'Albertine), le narrateur (maladivement jaloux) offre à Albertine des robes de Fortuny inspirées de Carpaccio. Après l'accident mortel d'Albertine, le narrateur fera un voyage à Venise et y méditera devant les tableaux du maître.

256 Plus tard, lors de la scène de l'autre vision mystique de la duchesse à l'Opéra, Proust parlera de "l'averse étincelante et céleste de son sourire".

257 Cf. Tadié [1996], I, p. 611 et p. 685.

Le vertige épiphanique — sublime esthétique à la fois naturel et artistique — de l'apparition de la duchesse conclut la scène de l'église, qui enchaîne immédiatement sur le démarcateur "Combien depuis ce jour".

On pourra noter, puisque Proust lui-même nous y invite, les analogies patentes qui existent entre la rencontre de la duchesse de Guermantes dans *La Recherche* et celle de Béatrice dans la *Divine Comédie* au célèbre chant XXX (vers 22-31) du *Purgatoire*, Béatrice l'initiatrice qui personnifie, on le sait, le concept philosophique de l'Esprit, la beauté morale, le désir ardent de la vérité, l'amour divin.

<p>Io vidi già nel cominciar del giorno la parte oriental tutta rosata, 24 e l'altro ciel di bel sereno addorno; e la faccia del sol nascere ombrata, sí che per temperanza di vapori 27 l'occhio la sostenea lunga fiata : cosí dentro una nuvola di fiori che da le mani angeliche saliva 30 e ricadeva in giù dentro e di fori, sovra candido vel cinta d'uliva donna m'apparve, sotto verde manto 31 vestita di color di fiamma viva.</p>	<p>J'ai vu parfois au lever du jour la partie orientale toute rose et le reste du ciel orné de bel azur ; et la face du soleil naître ombreuse si bien que ces vapeurs la tempéraient et que l'œil pouvait longtemps la soutenir : ainsi dans un nuage de fleurs qui montait des mains angéliques et retombait dedans et en dehors, couronnée d'olivier sur un voile blanc m'apparut une dame, sous un vert manteau, vêtue des couleurs de la flamme vive.</p>
---	--

Nous retrouvons les fleurs, la lumière, la flamme, et aussi l'incantation car l'arrivée de la "sposa del Libano" est précédée des alléluias de cents voix sonores.

Présente d'une fierté et d'une majesté royales, Béatrice regarde Dante à partir d'un autre monde. Elle possède elle aussi une double nature, charnelle et spirituelle, qui se manifeste esthétiquement comme aura. Son caractère de médiatrice ouvrant le Sujet de quête à l'espace des Destinateurs est exprimé avec force par Dante dès le premier chant du *Paradis* (vers 46-69) à travers un étonnant dispositif optique. Dante s'élève jusqu'à l'Empyrée à travers le cosmos planétaire. Le moteur de son élévation est la lumière des yeux de Béatrice. Béatrice regarde le soleil, Dante infuse son regard dans le sien et, par réflexion optique (communication participative), il arrive également à fixer le soleil sans en avoir les yeux transpercés.

<p>46 quando Beatrice in sul sinistro fianco vidi rivolta e riguardar nel sole (...) 49 E sí come secondo raggio suole uscir del primo e risalire in suso, (...) 52 cosí de l'atto suo, per li occhi infuso ne l'immagine mia, il mio si fece, 54 e fissi li occhi al sole oltre nostr' uso. (...) 58 Io nol sofferesi molto, né sí poco, ch'io nol vedessi sfavillar dintorno, 60 com' ferro che bogliente esce del foco; e di súbito parve giorno a giorno essere aggiunto, come quei che puote 63 avesse il ciel d'un altro sole addorno.</p>	<p>quand je vis Béatrice, tournée sur son flanc gauche, regarder le soleil. (...) Et comme on voit le deuxième rayon sortir du premier, et jaillir vers le haut (...) ainsi, de son geste, infusé par les yeux dans l'imagination, naquit mon geste, et je fixai le soleil plus qu'on ne peut. (...) Je n'en supportai pas longtemps l'éclat, ni si peu que je ne l'aie vu crépiter d'étincelles, comme fer bouillonnant qui sort du feu. Soudain le jour sembla s'être ajouté au jour, comme si le tout-puissant avait orné le ciel d'un deuxième soleil.</p>
--	--

66 Beatrice tutta ne l'etterne rote
fissa con li occhi stava; e io in lei
le luci fissi, di là sù rimote.

Béatrice était toute avec ses yeux
fixée dans les roues éternelles, et moi en elle
je fixai mes regards, détachés de plus haut.

C'est un dispositif optique tout à fait analogue que Proust met en scène pour figurer la communication avec l'espace de la transcendance.

V. LE DÉVOILEMENT DU SECRET DE L'APPARAÎTRE

1. L'assomption du phénomène sensible

"Combien depuis ce jour, dans mes promenades du côté de Guermantes, il me parut plus affligeant encore qu'auparavant de n'avoir pas de dispositions pour les lettres, et de devoir renoncer à être jamais un écrivain célèbre ! Les regrets que j'en éprouvais (...) me faisaient tant souffrir, que pour ne plus les ressentir, (...) mon esprit s'arrêtait entièrement de penser (...) à un avenir poétique sur lequel mon manque de talent m'interdisait de compter." (p. 233 / P. 178)

Le contrat impossible avec le Destinateur se solde donc dans un premier temps par une déception et un échec paralysant (démodalisant). Le Sujet continue à désirer (à se trouver modalisé selon le vouloir-être) mais, non encore modalisé selon le pouvoir-être et ne voyant pas comment il pourrait bien y arriver, il renonce à l'objet-valeur suprême qu'est pour lui l'écriture. La conquête de ce dernier ne pourra donc par la suite se réaliser que s'il y a eu au préalable une *acquisition de compétence*.

Anticipons un peu sur les séquences que nous allons maintenant analyser. Ce qui s'y trouve mis en jeu est, nous l'avons déjà dit, une véridiction de l'apparaître sensible. Le sujet part d'une disjonction entre ses sensations — le paraître manifeste — et "ce qui se cache derrière elles" — leur être secret, leur essence — et cherche à réaliser finalement la valeur véridictoire du "Vrai" en réussissant leur conjonction. La difficulté qui fait obstacle à sa volonté vient du fait que, pour lui, il existe une opposition entre le cosmologique (figuratif) et le noologique (cognitif) et que, nous l'avons vu, le cognitif qui serait adéquat lui est irrémédiablement fermé sous sa forme "philosophique" : pour le sujet Marcel, la connaissance "philosophique" abstraite est un opposant.²⁵⁸ Ce rôle actantiel négatif, dysphorique et déceptif est encore une fois fortement souligné par Proust quand il parle :

"de l'ennui, du sentiment de mon impuissance que j'avais éprouvés chaque fois que j'avais cherché un sujet philosophique pour une grande œuvre littéraire" (p. 234 / P. 179).

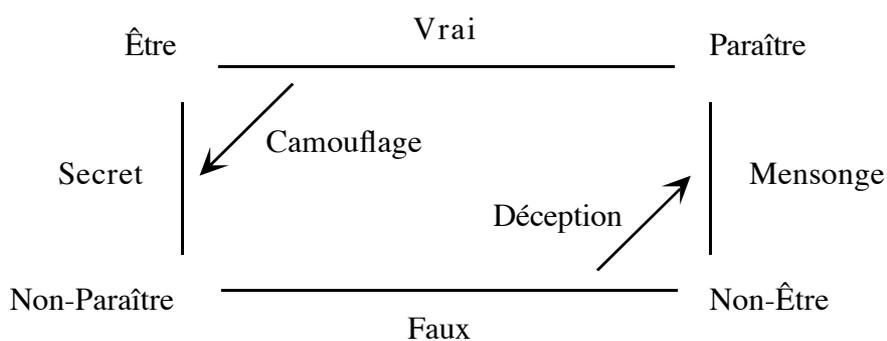
Il faut alors comprendre que, pour conjurer l'action délétère de l'opposant à la quête épistémique, *le ravissement du sujet Marcel par la duchesse de Guermantes va se*

258 Pour la définition rigoureuse de l'actant Opposant, cf. Greimas-Courtès [1979], p. 263.

révéler être en soi déjà une acquisition de compétence. Expliquons cette affirmation qui pourra sembler un peu étrange.

Il est évident que la duchesse est une actorialisation (du moins partielle) de l'actant Destinateur, une adjuvante, une médiatrice, un supposé savoir. Mais, comme l'a montré l'analyse structurale, c'est aussi, au-delà de son rôle thématique et de son rôle actantiel, un cosmos figuratif sui generis. Elle est le support *d'un nouveau registre d'apparition*. À travers elle, la problématique jusque-là purement "impressionniste" de l'apparaître va se trouver dans un premier temps anthropomorphisée pour devenir dans un second temps et en retour *un modèle pour les impressions elles-mêmes*. C'est précisément cette opération sémiotique originale (en fait unique à notre connaissance dans la littérature) qui permettra à Proust de "résoudre" l'énigme de l'apparaître sensible et, ce faisant, d'abord de définir son épistémologie esthétique, puis de conquérir, enfin !, sa position de Sujet authentique modalisé selon le vouloir, le pouvoir et le savoir. Combray n'a plus alors qu'à se conclure...

Nous avons vu que l'apparition de la duchesse est d'abord "déception". Mais évidemment la duchesse n'est pas pour autant un décepteur. Rappelons ²⁵⁹ que, sur le carré véridictoire, la déception consiste à partir de l'axe /Faux/ conjoignant le /Non-Être/ au /Non-paraître/ pour, en niant le /Non-paraître/, engendrer la deixis /Paraître→Non-Être/ du /Mensonge/. Elle s'oppose au camouflage qui consiste à partir de l'axe /Vrai/ conjoignant l'/Être/ au /Paraître/ pour, en niant le /Paraître/, engendrer la deixis /Être→Non-Paraître/ du /Secret/:

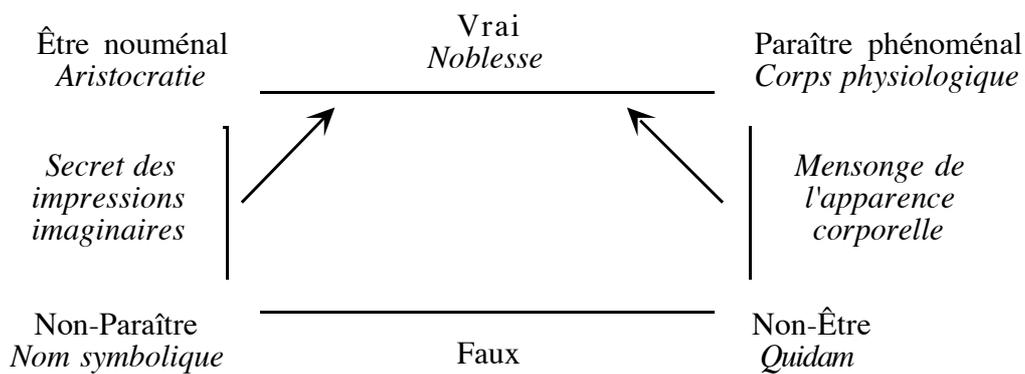


Nous avons vu que, appliquée à l'acteur "duchesse", la véridiction de l'apparaître découle ici de l'opposition initiale entre réalité corporelle et idéalité symbolique. Mais

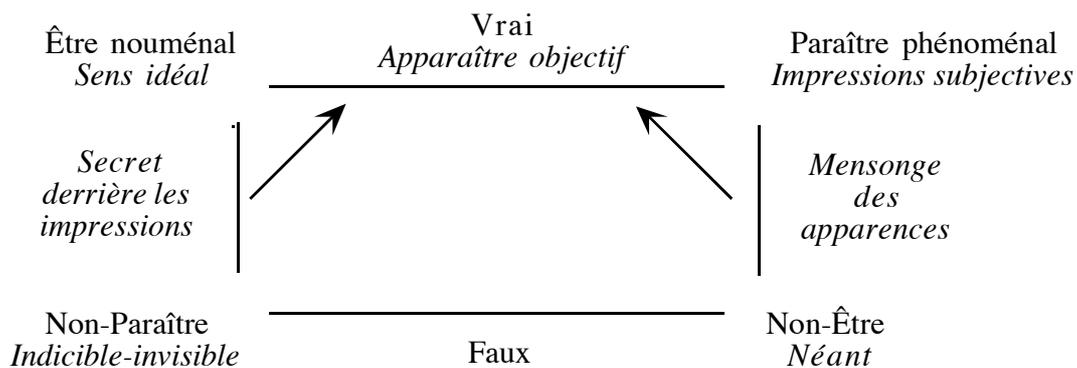
²⁵⁹ Cf. Greimas-Courtès [1979], pp. 82-83.

elle se conclut par une opération *sui generis* que nous proposons d'appeler *assomption* et qui, ni déception ni camouflage, consiste à partir du conflit des deixis /Mensonge/ et /Secret/ pour, *par une double négation* respectivement du Non-Être et du Non-paraître, engendrer l'axe du /Vrai/, c'est-à-dire l'identité de l'Être et du Paraître.

L'assomption du Nom dans le Corps présentifie la "noblesse", la noblesse non pas comme état civil mais comme "port", comme "tenue", comme attestation de l'aristocratie dans le maintien corporel, la noblesse comme "aura" et comme fusionnement de l'invisible nom symbolique dans la manifestation du visible.²⁶⁰



Or — et c'est là que tout se joue — Proust va *transférer* cette opération du monde nobiliaire et socio-historique *au monde phénoménal et naturel* conformément au schéma suivant :



Il fallait donc prendre vraiment au sérieux l'affirmation que les éléments figuratifs, floraux, architecturaux, paysagistes et autres, doivent être observés

²⁶⁰ L'assomption existe dans la tradition philosophique du beau comme symbole moral (cf. l'esthétique kantienne : le sublime et le beau comme manifestations sensibles du nouméral suprasensible). La "noblesse" de la duchesse est l'analogie de la "beauté morale" de Béatrice chez Dante.

"comme l'est un roi, par un mémorialiste perdu dans la foule" (p. 240 / P. 184).

Dans son apparaître sensible objectif, le phénomène est empreint de "noblesse". Il a de la "tenue" dans sa venue. Comme la fleur mallarméenne, comme la coquille valéryenne, il emblématise l'"aristocratie" de sa présence naturelle. C'est pourquoi il est possible de prélever sur sa forme extéroceptive une forme *intéroceptive*. C'est pourquoi il est possible de constituer des "côtés de Méséglise", des "côtés de Guermantes", et des "côtés de chez Swann". Il s'agit de devenir un mémorialiste du visible...

2. Le secret

Le fait que la véridiction figurative porte sur l'être secret essentiel sous-jacent aux impressions subjectives est particulièrement souligné par Proust, ainsi que, d'une part, l'opposition entre la réceptivité de l'intuition sensible et la spontanéité de l'intellect et, d'autre part, le lien de l'apparaître au plaisir. Lors de la période déceptive qui précède sa performance épistémologique analysée plus haut il est accablé par son incapacité à découvrir ce secret. Les citations abondent à ce sujet.

"Alors, bien en dehors de toutes ces préoccupations littéraires et ne s'y attachant en rien, tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher, au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir." (p. 233 / P. 178)

"Certes ce n'était pas des impressions de ce genre qui pouvaient me rendre l'espérance que j'avais perdue de pouvoir être un jour écrivain et poète, car elles étaient toujours liées à un objet particulier dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite." (p. 233 / P. 179).

"Mais le devoir de conscience était si ardu, que m'imposaient ces impressions de forme, de parfum ou de couleurs — de tâcher d'apercevoir ce qui se cachait derrière elles, que je ne tardais pas à me chercher à moi-même des excuses qui me permissent de me dérober à ces efforts et de m'épargner cette fatigue." (p. 234 / P. 179)

"Alors je ne m'occupais plus de cette chose inconnue qui s'enveloppait d'une forme ou d'un parfum, bien tranquille puisque je la ramenais à la maison, protégée par le revêtement d'images sous lesquelles je la trouverais vivante, comme les poissons que, les jours où on m'avait laissé à la pêche, je rapportais dans mon panier, couverts par une couche d'herbe qui préservait leur fraîcheur." (p. 234 / P. 179)

"Ainsi s'entassaient dans mon esprit (...) bien des images différentes sous lesquelles il y a longtemps qu'est morte la réalité pressentie que

je n'ai pas eu assez de volonté pour arriver à découvrir." (p. 234 / P. 179)

"Quelque chose" de secret "caché derrière" les impressions, "chose inconnue", "réalité pressentie", on ne saurait mieux définir l'être nouménal "objectif" sourdant sous les apparences subjectives. "Impressions" séparées apparemment de toute "vérité abstraite", vêtement et "revêtement", images sensibles, on ne saurait mieux définir le paraître phénoménal subjectif. En découvrir l'essence est un "devoir de conscience" car l'être anime la vie spirituelle et participe du Destinateur dont le vouloir modalise le sujet selon l'obligation et le devoir. Et c'est précisément parce qu'il en procède que son "revêtement" sensible procure un "plaisir particulier" et même

"un plaisir irraisonné, l'illusion d'une sorte de fécondité" (p. 234 / P. 179).

Mais il s'agit de passer du proprioceptif à l'intéroceptif, du thymique à l'épistémique, du sentiment à la connaissance, et cela ne va pas de soi car le vouloir et le devoir ne sont pas le pouvoir.

Comment donc "aller au bout de son impression" ? Comment aller au-delà du sensible ? Comment

"aller avec ma pensée au-delà de l'image ou de l'odeur ?" (p. 233 / P. 178)

afin de saisir ce qui se trouve sous tous ces traits morphologiques de surface, de ligne, de reflet, d'odeur, de nuance, sous toutes ces apparences

"qui, sans que je pusse comprendre pourquoi, m'avaient semblé pleines, prêtes à s'entr'ouvrir, à me livrer ce dont elles n'étaient qu'un couvercle" (p. 233 / P. 178-179).

L'assomption des phénomènes qui se trouve au cœur de la performance épistémique va permettre d'expliquer qu'il n'y a *rien* derrière le sensible, et cela non pas parce que l'être nouménal n'est qu'un néant (la performance serait alors complètement déceptive) mais parce qu'il se donne dans sa tenue "aristocratique". *Le sensible tient tout seul*. Il n'a pas besoin d'un sujet-interprétant. *Il est son propre interprétant*. Son essence est en quelque sorte à fleur d'apparence. Sémiotiquement parlant, la sémiotique du monde naturel n'est pas une sémiotique venant catégoriser un monde de formes naturelles (de morphologies sensibles) par une forme du contenu *extrinsèque*. C'est, de par la manifestation sensible elle-même, *une forme du contenu*. La pensée n'a donc pas à chercher la vérité derrière les apparences. La vérité n'est pas profonde. Elle est étalée en surface. Elle doit simplement être rigoureusement *décrite*.

VI. LES CLOCHERS DE MARTINVILLE

C'est dans ce contexte que se situe l'épisode des clochers qui, pour la quête épistémique entreprise par le sujet Marcel, représente ce que l'on appelle en sémiotique l'épreuve décisive ou la performance.

Avant l'épreuve décisive, le sujet se trouve démodalisé relativement au pouvoir et pâtit de son impuissance créatrice. Son vouloir n'est au fond qu'une velléité. "Une fois pourtant", il se trouve dans une disposition et des circonstances assez particulières pour franchir le seuil de son inhibition et approfondir son impression.

"Une fois pourtant (...) j'eus une impression de ce genre et ne l'abandonnai pas sans un peu l'approfondir" (pp. 234-235 / P. 179).

Monté en rentrant de promenade dans la voiture de leur ami le docteur Percepied, assis près du cocher et saisi par la vitesse, Marcel découvre soudain le spectacle des deux clochers de Martinville. Son déplacement spatial en tant qu'observateur induit évidemment un déplacement relatif des clochers et c'est sur ce *mouvement* que va porter la performance.

La véridiction de l'apparaître est fortement reprise ; le plaisir "spécial" et "obscur" corrélatif, "qui ne ressemblait à aucun autre", est fortement souligné :

"Je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois." (p. 235 / P. 180)

"Je ne savais pas la raison du plaisir que j'avais eu à les apercevoir à l'horizon et l'obligation de chercher à découvrir cette raison me semblait bien pénible." (p. 235 / P. 180)

Le spectacle porte sur "le mouvement" et "la clarté".

(i) En ce qui concerne la lumière, au départ "le soleil couchant" donne sur les clochers. "L'enseulement de leur surface" anime "la forme de leur flèche". À la fin, il ne demeure que leur silhouette : "tout noirs cette fois, car le soleil était déjà couché".

(ii) Mais c'est le mouvement relatif qui est vraiment fondamental. Il est la seule chose distinguant l'impression des clochers d'autres images ensoleillées. Les deux clochers de Martinville, associés à celui, plus lointain de Vieuxvicq,

"que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de faire changer de face" (p. 235 / P. 180)

et

"le déplacement de leurs lignes" (p. 235 / P. 180)

va devenir le support de la performance. Pourquoi ? Parce qu'il va permettre la *conversion de l'impression d'abord en pensée puis en langage*.

L'opération véridictoire ne fait aucun doute. Proust décrit, et admirablement, une *révélation* conjuguant une assomption (passage du conflit Secret / Mensonge à l'évidence du Vrai) à un état passionnel euphorique d'ivresse et d'enthousiasme.

"Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elle m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant d'avant, qui se formula en mots dans ma tête, et le plaisir que m'avait fait tout à l'heure éprouver leur vue s'en trouva tellement accru que, pris d'une sorte d'ivresse, je ne pus plus penser à autre chose." (p. 236 / P. 180-181)

La pensée qui jusqu'ici, à cause du conflit insurmontable opposant l'expérience sensorielle et affective à l'expérience intellectuelle et "philosophique", se trouvait inhibée, la pensée vient de trouver un objet à quoi s'appliquer et, avec elle, le sujet vient d'acquiescer un objet modal le modalisant enfin selon le pouvoir. La pensée se formule linguistiquement :

"puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir que cela m'était apparu" (p. 236 / P. 181)

et, pour cette raison, produit un brusque changement d'état passionnel. Encore un instant avant incompatible au plaisir, elle se métamorphose en "enthousiasme" et le sujet peut, enfin, y "obéir". Le vouloir du Destinateur se met enfin à coïncider non seulement avec le devoir mais également avec le vouloir et le pouvoir du sujet. Celui-ci *s'auto-destine* et, aidé de l'adjuvant qu'est la mémoire, accède à l'écriture (à la littérature).

Mais quelle peut donc bien être la révélation permettant au jeune Marcel de formuler enfin la loi de son esthétique ? La transformation de l'impression en pensée formulable puis de la pensée en langage ne peut se réduire à la découverte d'une simple description au sens banal du terme. Il y faut tout autre chose pour que Proust lui accorde une telle importance. Pour comprendre ce qui est en jeu, on peut se laisser guider par deux choses :

- (i) Proust est — nous l'avons vu au chapitre précédent à propos de la petite phrase de Vinteuil et nous l'avons vu dans ce chapitre à propos des cosmos de la Vivonne et de Guermantes — un théoricien hors pair de la phénoménologie de la perception. Il est le frère littéraire des grands artistes-savants de la musique et de la peinture.
- (ii) Ce sont les différences que présente la comparaison des deux textes qui doit servir de fil directeur.

On constate alors aussitôt que la "révélation" concerne le fait que la *dynamique des rapports relatifs de position entre des actants spatiaux constitue en elle-même une*

syntaxe actantielle, une syntaxe topologique qui est déjà une syntaxe actantielle authentique. Il est par conséquent légitime

- (i) d'anthropomorphiser les acteurs figuratifs que sont les clochers ;
- (ii) de désobjectiver leurs mouvements relatifs pour les réobjectiver ; et
- (iii) d'appliquer à leurs déplacements cette syntaxe actantielle.

Proust découvre donc à travers l'actantialité un lien profond et inédit entre la perception et le langage, entre les morphologies ou les Gestalten perceptives et une syntaxe spatio-temporelle de l'action.

Le second texte (qui constitue un fort bel exemple de discours rapporté et d'auto-citation) le démontre. Il reprend le premier en y ajoutant d'abord quelques métaphores qui établissent des liens classématiques avec tout un ensemble d'univers figuratifs que nous avons déjà rencontrés :

"Les trois clochers étaient toujours au loin devant nous, comme trois oiseaux posés sur la plaine." (p. 237 / P. 181)

"Ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or." (p. 237 / P. 182)

"[Ils] n'étaient plus que comme trois fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la ligne basse des champs." (p. 237 / P. 182)

"Ils me faisaient penser aux trois jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité." (p. 237 / P. 182)

Oiseaux, gouttes d'or, fleurs, jeunes femmes délaissées : par leurs codes et leurs figures, ces métaphores récapitulent le tableau impressionniste du "côté" de Guermantes.

D'autre part, et c'est l'essentiel, le second texte objective, anime et *personnifie* les clochers par tout un choix de verbes anthropomorphes.²⁶¹

"Seuls, s'élevant du niveau de la plaine et comme perdus en rase campagne, montaient vers le ciel les deux clochers de Martinville." (p. 236 / P. 181)

"Venant se placer en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq, les avaient rejoints." (p. 236 / P. 181)

"Puis le clocher de Vieuxvicq s'écarta, prit ses distances, et les clochers de Martinville restèrent seuls. (...) Ils s'étaient jetés si rudement au-devant d'elle [la voiture]..." (p. 237 / P. 181)

261 Rappelons que "la personnification est un procédé narratif qui consiste à attribuer à un objet (...) des propriétés qui permettent de le considérer comme un sujet, autrement dit, qui consiste à le doter d'un programme narratif à l'intérieur duquel il puisse exercer un faire" (Greimas-Courtès [1979], p. 274).

"Restés seuls à l'horizon à nous regarder fuir, ses clochers et celui de Vieuxvicq agitaient encore en signe d'adieu leurs cimes ensoleillées." (p. 237 / P. 181)

"Parfois l'un s'effaçait pour que les deux autres pussent nous apercevoir un instant encore." (p. 237 / P. 181-182)

"Ils virèrent (...) et disparurent à mes yeux." (p. 237 / P. 182)

"Je les vis timidement chercher leur chemin et, après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit." (p. 237 / P. 182)

Il serait fallacieux d'interpréter cette anthropomorphisation personnifiante comme une simple "subjectivisation", une sorte "d'animisme" magique. Il s'agit de tout à fait autre chose, d'une réelle portée cognitive. Les clochers ne sont pas animés comme il en serait des acteurs d'un conte merveilleux. C'est leur *mouvement* même qui les anthropomorphise spontanément à travers l'application de *verbes* :

- (i) les interactions spatio-temporelles induites par leurs déplacements relatifs sont spontanément verbalisées par certains verbes ;
- (ii) ceux-ci ont une structure casuelle impliquant certains traits sémantiques de leurs actants ;
- (iii) ces traits sont alors attribués aux actants "clochers" et les animent.

Précisons. Certes le mouvement relatif des objets par rapport à un observateur mobile est apparemment "subjectif" au sens où il dépend du point de vue de l'observateur. Mais on peut l'objectiver en considérant l'observateur comme fixe (c'est un aspect trivial de la relativité du mouvement). Ce sont alors les objets qui se déplacent les uns relativement aux autres. Or ce que découvre le jeune Marcel est que ces déplacements sont naturellement et adéquatement descriptibles par des verbes anthropomorphes et que, par conséquent, une syntaxe verbale peut être fondée dans les rapports de positions spatio-temporelles. Il y a là, répétons-le, une découverte théorique liant perception et langage. Le jeune Marcel fait l'expérience *d'un réalisme linguistique de la perception*. La trouvaille est pour lui d'une telle portée épistémique qu'après s'être auto-destiné, il auto-sanctionne sa performance :

"quand (...) j'eus fini de l'écrire [la page], je me trouvai si heureux, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux (...)." (p. 238 / P. 182)

Il faut noter que la "découverte" de Proust est scientifiquement fondée. De même que des peintres comme Monet ou Cézanne ont exploré des propriétés fondamentales de la sensation et de la perception visuelles, Proust explore ici en tant que poète un

phénomène profond, bien étudié depuis les travaux précurseurs de psychologues comme Michotte, Heider et Simmel dans les années 1940, et qui consiste à attribuer spontanément des actions *intentionnelles* (lexicalisées par des verbes appropriés) à de purs déplacements spatiaux.²⁶²

VII. PERCEPTION ET ÉNONCIATION

Dans sa thèse,²⁶³ Jacques Fontanille a développé une analyse aigüe de la séquence des clochers de Martinville. Il a profondément étudié l'esthétique proustienne comme épistémologie et théorie de la connaissance. Parmi les nombreux aperçus qu'il propose nous en retiendrons quelques-uns concernant très directement nos hypothèses.

Fontanille montre en détail que l'épistémologie proustienne est une épistémologie des points de vue — donc de l'actant observateur — et cela tant au niveau de l'expérience sensorielle qu'à celui de l'expérience morale (certaines de ses pages sur l'observation et l'interprétation du visage d'Albertine sont particulièrement intéressantes). Les objets perçus, les figures du monde naturel, sont des synthèses de faces, d'aspects, de profils, de côtés — Husserl dirait d'esquisses — et, à ce titre, Proust est contemporain entre autres de la phénoménologie de la perception, de Cézanne et du cubisme.

Fontanille décrit les opérations sémiotiques proustiennes dans le cadre d'une théorie actantielle de l'observateur. Le sujet passivement réceptif de l'expérience sensorielle est le sujet dit "récepteur" dont l'objet corrélatif est un phénomène dit quant à lui "émetteur" ²⁶⁴ et dont la subjectivité est "exclusive et transitive". Les phénomènes se décomposent en traits figuratifs (actoriels, spatiaux, temporels) pris en charge par des rôles figuratifs. Il y a "'dislocation' des figures du monde naturel en traits et en rôles". Elles doivent être interprétées. Superposé à l'actant récepteur, on trouve par conséquent le sujet cognitif "observateur" dont l'objet corrélatif est un phénomène non seulement émetteur mais également "informateur"²⁶⁵ et dont la subjectivité est "intégratrice, réflexive et transitive à la fois". La perception est une simple activité alors que l'observation est une faculté cognitivement modalisée. C'est un faire interprétatif. Cela

262 Cf. Annexe 1.

263 Fontanille [1987].

264 Il ne s'agit évidemment là que d'une approximation puisque la psychologie de la perception, l'intelligence artificielle et les sciences cognitives ont montré à quel point la réceptivité sensorielle est une opération complexe de nature cognitive, algorithmique et inférentielle.

265 On pourrait aussi utiliser un métaterme moins anthropomorphe, par exemple, comme en physique, celui d'observable.

implique que, comme informateur, le phénomène devienne un actant à son tour modalisé et susceptible d'exercer sur le sujet un faire persuasif. Comme nous l'avons constaté, le figuratif est un terrain où le Destinateur peut opérer "à fleur de manifestation".

"Observateur et informateur se construisent mutuellement au niveau figuratif"

et les catégorisations suivant la catégorie du Subjectif et de l'Objectif dépendent de "l'interface informative".

Fontanille applique ce principe à la double narration proustienne pour montrer que les deux textes donnent des versions différentes

"des opérations cognitives de l'observateur et de l'informateur".

(i) Comme "prise de conscience", le passage d'une variante à l'autre satisfait au "schéma narratif complet" et déploie des "programmes narratifs canoniques". Il se déroule essentiellement sur la dimension cognitive et conduit modalement du vouloir-savoir d'abord au devoir-savoir puis surtout au pouvoir-savoir. Il porte sur l'interprétation des traits actoriels et des rôles figuratifs de l'émetteur devenu informateur : lignes, formes, surfaces, couleurs, lumière, etc.

(ii) Dans sa sanction glorificatrice de l'observateur, le second texte (rapporté) serait essentiellement un "réembrayage partiel de l'observateur".

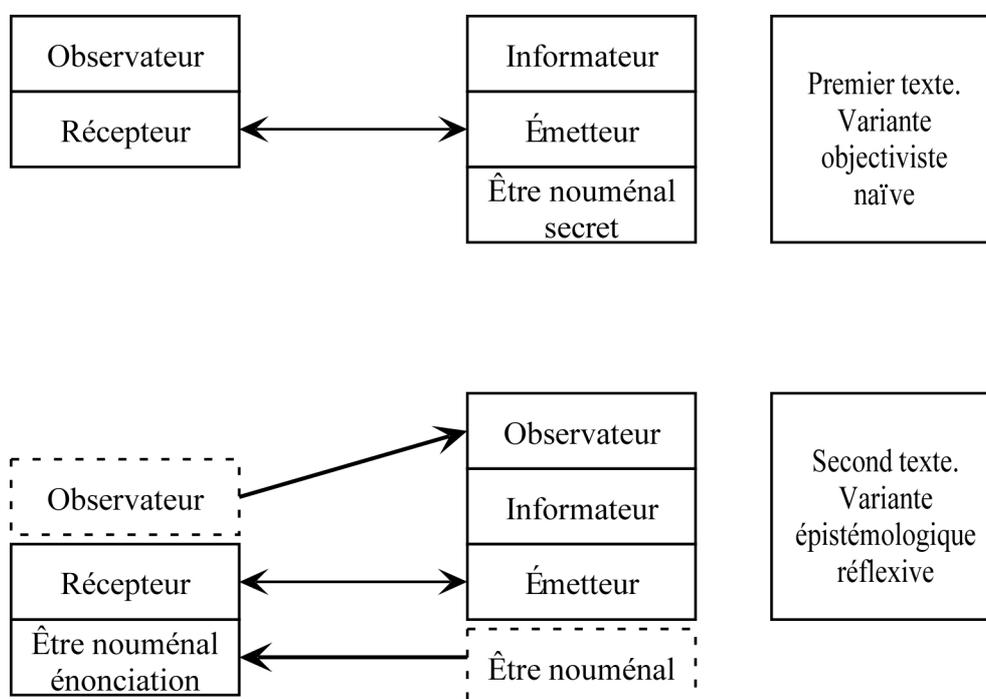
"À la mise en scène de l'observation, s'est substituée la mise en scène de l'énonciation".

Le secret cherché dans le texte initial "derrière" les phénomènes comme un être voilé immanent à "l'émetteur" se transformerait alors en une "métaphore de l'énonciation".

(iii) Cette opération fondamentale se marquerait par un chiasme entre subjectif et objectif à l'intérieur de la catégorie de l'observateur. Dans le texte initial — qui est naïvement "objectiviste" — le sujet est un "je" récepteur doublé du rôle cognitif d'observateur alors que les clochers ne sont que des objets inertes réduits au simple rôle d'émetteurs de sensations. "Seuls les traits spatiaux de l'observateur sont 'vrais' ". Ceux de l'informateur ne sont que des "illusions d'optique". Dans le texte rapporté où les clochers organisent eux-mêmes leur ballet, le sujet se trouve neutralisé par un "nous" le réduisant au simple rôle de récepteur alors que c'est *l'émetteur* lui-même qui se trouve doublé du rôle cognitif d'informateur et, même, c'est là le chiasme, du rôle d'observateur après que les clochers aient été animés et personnifiés en sujets de faire (monter, se placer, rejoindre, se jeter, agiter, etc.).

(iv) Mais le "nous" du texte rapporté n'est pas pour autant un sujet cognitivement déchu que la personnification des informateurs réifierait. Certes, ce n'est plus un sujet observateur exerçant un faire interprétatif sur les traits figuratifs obtenus par débrayage cognitif, c'est-à-dire un sujet interprétant les structures sous-jacentes aux observables en narrativisant le donné appréhendé conformément à des schèmes typiques, des rôles thématiques standard, etc. Toutefois, en tant que sujet observateur neutralisé, il se trouve renvoyé au sujet de l'énonciation.

(v) Le "secret" des clochers de Martinville concernerait donc en définitive la prise de conscience réflexive des structures sémiotiques universelles du parcours génératif. Le "secret" consisterait dans la prise de conscience du fait que les figures du monde naturel sont des figures d'une *sémiotique* du monde naturel et qu'elles sont, par conséquent, des formations sémiotiques, autrement dit les termes aboutissant d'un processus stratifié de constitution du sens.



Jacques Fontanille a selon nous vu très juste dans cette analyse du transfert du rôle cognitif d'observateur du côté de l'émetteur, transfert venant dédoubler le sujet en un sujet perceptif récepteur et un sujet de l'énonciation. En particulier, il est clair que si l'être nouméral secrètement sous-jacent au paraître phénoménal peut être évacué, c'est qu'il se trouve réembrayé sur le sujet de l'énonciation.

D'ailleurs comme nous espérons l'avoir montré, le chiasme de l'observateur et de l'observable possède un corrélat objectif, non pas au sens objectiviste naïf mais au sens phénoménologique. Le "secret" ne s'identifie pas seulement à une réflexivité sémiotique. Il conduit, nous l'avons vu, à une véritable découverte.

On ne peut formuler rigoureusement celle-ci en se restreignant à des concepts exclusivement sémiotiques. La sémiotique du monde naturel comporte certes, par définition, une dimension sémiotique. Mais, elle comporte également une dimension *morphologique*. Or, si les opérations de Proust sont — et génialement — d'ordre sémiotique, leur objet est, quant à lui, morphologique. Le réembrayage sur l'énonciation permet de se "débarrasser" de la magie du sens, d'en libérer l'apparaître mais en y révélant une auto-structuration qui est déjà en soi une forme du contenu. Disons que l'épisode des clochers de Martinville fournit un exemple de la façon dont s'opère chez un artiste la *constitution* (j'aimerais dire transcendantale) de la réalité : l'énonciation — ce que Kant appelait la finalité subjective formelle — s'y égale à un approfondissement du réel — ce que Kant appelait la finalité interne objective.²⁶⁶

CONCLUSION

Nous avons vu quelle signification il est possible d'attribuer au concept proustien de "côté". Régions spirituelles, types idéaux de paysages, les "côtés" sont des "sols sacrés" supportant des opérations cognitives *formatrices et constitutives* du sujet Marcel, des "expressions géographiques abstraites" (Méséglise vue de la plaine, Guermantes paysage de rivière) lui permettant de "démarquer", de "séparer", bref, de catégoriser intéroceptivement son environnement extéroceptif.

"Car il y avait autour de Combray deux 'côtés' pour les promenades, et si opposés qu'on ne sortait pas en effet de chez nous par la même porte, quand on voulait aller d'un côté ou de l'autre : le côté de Méséglise-la-Vineuse, qu'on appelait aussi le côté de chez Swann, [...] et le côté de Guermantes." (p. 177 / P. 134)

"Si Méséglise était pour moi quelque chose d'inaccessible comme l'horizon, dérobé à la vue, si loin qu'on allât, par les plis d'un terrain qui ne ressemblait déjà plus à celui de Combray, Guermantes, lui, ne m'est apparu que comme le terme, plutôt idéal que réel, de son propre 'côté', une sorte d'expression géographique abstraite comme la ligne de l'équateur, comme le pôle, comme l'Orient. Alors, 'prendre par Guermantes' pour aller à Méséglise, ou le contraire, m'eût semblé une expression aussi dénuée de sens que prendre par l'est pour aller à l'ouest. [...] Je leur donnais, en les concevant ainsi comme deux entités, cette cohésion, cette unité qui n'appartiennent qu'aux créations de notre esprit." (p. 178 / P. 134)

266 Cf. le chapitre II concernant l'esthétique kantienne dans la *Critique de la Faculté de Juger*.

"À côté d'eux, avant qu'on fût arrivé sur le sol sacré de l'un ou de l'autre, les chemins purement matériels au milieu desquels ils étaient posés comme l'idéal de la vue de plaine et l'idéal du paysage de rivière, ne valaient pas plus la peine d'être regardés que, par le spectateur épris d'art dramatique, les petites rues qui avoisinent un théâtre. Mais surtout je mettais entre eux, bien plus que leurs distances kilométriques, la distance qu'il y avait entre les deux parties de mon cerveau où je pensais à eux, une de ces distances dans l'esprit qui ne font pas qu'éloigner, qui séparent et mettent dans un autre plan. Et cette démarcation était rendue plus absolue encore parce que cette habitude que nous avons de n'aller jamais vers les deux côtés un même jour, dans une seule promenade, mais une fois du côté de Méséglise, une fois du côté de Guermantes, les enfermait pour ainsi dire loin l'un de l'autre, inconnaisables l'un à l'autre, dans les vases clos et sans communication entre eux d'après-midi différents." (p. 178-179 / P. 135)

Nous avons vu comment, à travers une réflexivité sémiotique sans pareille, Proust construit ses "côtés" comme *un parcours génératif inversé*, en quelque sorte *rétroagi*. Au lieu de partir de structures sémantiques (valeurs et prégnances) et syntaxiques (opérations logiques sous-tendant la dynamique actantielle) profondes pour en arriver par paliers et par conversions successives aux configurations discursives et aux figures du monde naturel, il montre au contraire comment, dans la constitution temporelle de sa personnalité, il a parcouru puis mémoriellement sédimenté un chemin le conduisant à rebours de celles-ci à celles-là. Cela seul suffirait à faire de Proust — mémorialiste du théâtre des impressions et de l'assomption du visible — le Turner de la littérature.

Si l'on songe que, ce faisant, non seulement il a réécrit partiellement *La Divine Comédie* (et une bonne part de la mythologie gréco-latine), mais qu'il a également conquis des thèmes phénoménologiques aussi fondamentaux que ceux de l'apparaître et de la temporalité, on ne peut que lui appliquer la reconnaissance que Swann, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, appliquait lui-même à Vinteuil :

"Ô audace aussi géniale peut-être que celle d'un Lavoisier, d'un Ampère, l'audace d'un Vinteuil expérimentant, découvrant les lois secrètes d'une force inconnue, menant à travers l'inexploré, vers le seul but possible, l'attelage invisible auquel il se fie et qu'il n'apercevra jamais !".

CHAPITRE V

ANNEXE 1

MOUVEMENTS APPARENTS ET PERCEPTION DE L'INTENTIONALITÉ

Nous avons insisté dans ce chapitre sur le fait que la "découverte" proustienne faisant l'objet de l'épisode des clochers de Martinville était, bien que présentée sur un mode ironique mineur, une authentique découverte de psychologie cognitive. Elle est du même ordre que les découvertes picturales impressionnistes que Proust mobilise dans sa phénoménologie de la perception.

Le jeune Marcel "découvre" en effet que l'interprétation linguistique spontanée de mouvements d'objets spatiaux inanimés (à la limite de simples spots) en termes de verbes de déplacement introduit une *perception directe d'actions intentionnelles* et même, plus précisément, conduit à attribuer spontanément aux objets, sur la base d'inférences perceptives, *des rôles actantiels de sujets* animés et intentionnels. Or il s'agit là d'une des grandes découvertes de la psychologie cognitive de la seconde moitié du XXe siècle.

Les premières expériences précises dans ce domaine ont été menées en 1944 (à la suite de celles, fameuses, de Michotte sur la perception directe de la causalité) par Heider et Simmel dans leur article de référence du *Journal of Psychology* : "An experimental study of apparent behavior" où ils étudient la façon dont les déplacements et les mouvements (avec vitesses, accélérations, décélérations, changements de direction, etc.) de formes simples (par exemple, deux triangles, un rond et un rectangle plus grand) sont spontanément interprétés comme des actions finalisées ayant pour cause intentionnelle les objets et comment ces actions se trouvent verbalisées par des lexèmes verbaux du type "entrer", "sortir", "se cacher", "s'échapper", "s'enfuir", "poursuivre", "attaquer", "donner", "laisser sortir", "forcer à entrer", etc. (on voit que même des traits sémantiques aussi élaborés que des factitifs sont spontanément sélectionnés). Un simple mouvement purement géométrique se trouve ainsi verbalisé par des énoncés aussi élaborés que "J sort de la maison et va vers B et R, se bagarre avec B à propos de R ; puis R se cache dans la maison où entre alors J qui ferme la porte et l'agresse".

On trouvera dans la remarquable thèse de Maria Elisabetta Zibetti *Catégorisation contextuelle et compréhension d'évènements visuellement perçus et interprétés comme des actions* (soutenue en 2001 à l'Université de Paris VIII sous la direction de Charles Tijus) une synthèse très complète des travaux récents dans ce domaine, entre autres ceux de J. N. Bassili montrant que les descriptions actantielles

sont induites par les *corrélations* entre les mouvements, de S. Weir (1978) sur la perception du mouvement, de A. M. Leslie sur la perception de la causalité chez les enfants, de J. Scholl et P. D. Tremoulet (2000) sur la perception de la causalité et l'animation des objets, de D. Premack (le grand spécialiste du langage des primates) sur la théorie de l'auto-propulsion des objets chez les enfants (ce serait l'auto-mobilité du mouvement, le self-propelling, qui déclencherait l'interprétation intentionnelle attribuant à un objet dont le mouvement est purement cinématique un statut d'agent ou de patient), de R. Gelman, F. Durgin et L. Kaufman sur l'opposition animé/inanimé, de S. J. Blakemore et J. Decety (2001) sur la perception de l'action et la compréhension des intentions. Ces travaux multiples et approfondis contiennent des analyses expérimentales très fines sur la façon dont l'information topologico-dynamique (i.e. morphologique) contenue dans les scènes visuelles est interprétée en appliquant spontanément des verbes intentionnels d'action et d'interaction.

Il semble que ces phénomènes d'interprétation d'évènements perçus en termes d'actions — c'est-à-dire d'attribution spontanée d'une intentionalité à des mouvements apparents — proviennent de la *catégorisation* de scénarii d'interaction spatio-temporels. Les interactions génériques sont décrites par ce que les linguistes cognitivistes comme Len Talmy, Ron Langacker, Ray Jackendoff, Marvin Minsky, Roger Schank, George Lakoff, Bernard Victorri ou Jean-Pierre Desclés appellent des images-schémas, des frames ou des scripts. Une telle catégorisation est du *second ordre* relativement à la catégorisation des formes. Nous y avons personnellement consacré de nombreux travaux.²⁶⁷ Elle se trouve au cœur de l'analyse des relations entre perception et langage et montre qu'une partie importante de la sémantique verbale des langues est enracinée dans les Gestalten perceptives.

Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans les problèmes cognitifs soulevés par de telles catégorisations, mais ils sont considérables. En effet, les scènes perçues peuvent varier de façon *continue* alors que les catégorisations sont au contraire très fortement *discrètes*. Nous renvoyons encore au travail de référence de M. E. Zibetti. Il faut d'abord modéliser correctement la *segmentation* du flux temporel de la sensation en objets et en segments d'actions, puis modéliser les types *d'interactions* spatio-temporelles possibles de façon à pouvoir en extraire des *universaux relationnels*, puis appliquer au perçu des *inférences* interprétatives de façon à sélectionner dans le lexique des lexèmes dont la sémantique verbale soit compatible avec la morphologie topologico-dynamique de la scène perçue.

C'est en fait de cet enracinement fondamental du langage dans la phénoménologie de la perception que Proust fait précocement l'expérience et se fait narrativement le témoin.

267 Cf. par exemple Petitot [1989g], [1991b], [1994d], [1995b], [1998b].

CHAPITRE V

ANNEXE 2

L'ANALYSE GREIMASSIENNE DE LA NOUVELLE *DEUX AMIS* DE MAUPASSANT

Les réflexions du chapitre précédent sur l'axiologie figurative et le statut esthétique du sujet sémiotique ont beaucoup dû à l'analyse proposée par A. J. Greimas en 1976 de la célèbre nouvelle de Maupassant *Deux amis*.²⁶⁸

Le récit raconte comment, lors du terrible siège de Paris par les troupes prussiennes en 1870 ("Paris était bloqué, affamé et râlant"), deux amis "pêcheurs fanatiques", MM. Morissot et Sauvage, habitués avant la guerre à se rendre "chaque dimanche" pêcher à l'île Marante du côté de Colombe et d'Argenteuil, décident de prendre le risque d'y retourner malgré la présence de l'armée ennemie. "Grisés" par le "plaisir", le "bien être", la "joie délicieuse" de la "bonne chaleur" et de la "douceur" du jour ("le ciel était tout bleu et plein de lumière") — et aussi par quelques verres d'absinthe, fascinés par le magnifique "spectacle" d'un coucher de soleil "ensanglantant" le ciel et jetant dans l'eau des "nuages écarlates", ils font une véritable "pêche miraculeuse" tout en ironisant sur le fait que, si les Prussiens arrivaient, ils leur offriraient "une friture". Mais voilà qu'une terrible canonnade se déclenche au Mont Valérien, "écrase" Paris et "broie des vies". Et voilà qu'ils se font prendre par l'ennemi qui leur demande de trahir le mot de passe d'entrée dans Paris en échange de leur vie. Ne pouvant le donner à l'officier allemand, ils sont fusillés comme espions et jetés à l'eau lestés de pierres, accompagnés d'un ironique "c'est le tour des poissons maintenant" pour unique oraison funèbre. L'officier se fait alors servir en friture "la pêche des deux fusillés". "Ce sera délicieux", dit-il ...

En analysant en grand détail le fonctionnement des catégories figuratives dans cette magnifique nouvelle, Greimas a montré comment Maupassant met en scène une "séduction" manipulatrice des deux amis par des Destinateurs purement cosmologiques (et non noologiques) qui leur font dramatiquement mésinterpréter les valeurs encodées dans l'axiologie figurative symbolisée par leur environnement. L'émotion de l'affect et les sensations éprouvées sont homologuées à des valeurs figuratives, mais la vérité noologique de ces dernières est mécomprise, erreur interprétative qui conduit les protagonistes à leur perte.

268 Greimas [1976a].

Greimas analyse en particulier avec le plus grand soin ce qu'il appelle (p. 55)²⁶⁹ "les transfigurations du soleil".

"L'insistance avec laquelle se trouve affichée la corrélation entre, d'une part, les activités figuratives et mythiques du Soleil et, de l'autre, les deux cycles naturels de la vie cosmique [le cycle journalier et le cycle saisonnier] est particulièrement frappante." (p. 55)

De façon très classique, Maupassant déploie l'analogie :

Soleil rajeuni	≈	le matin	≈	au printemps	≈	saison nouvelle
Soleil couchant		le soir		à l'automne		frissons d'hiver

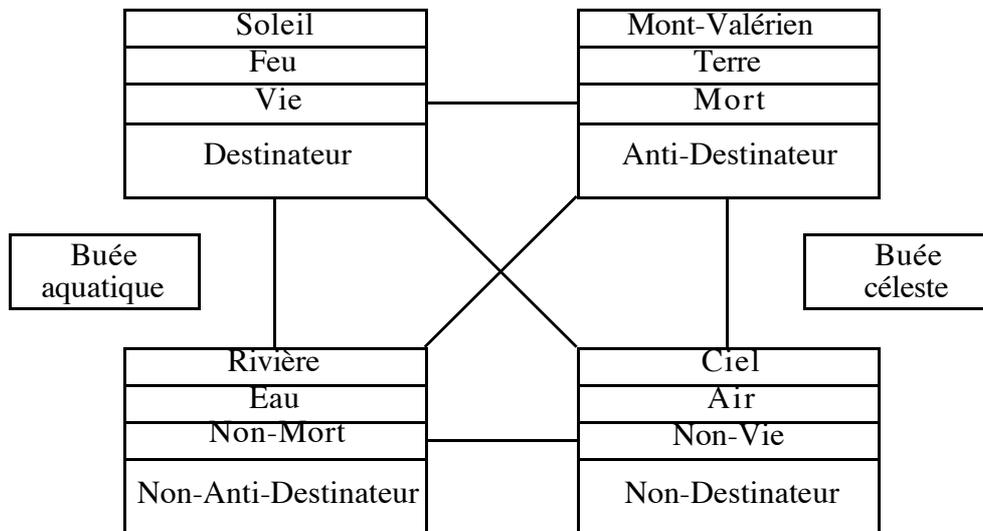
faisant du soleil couchant un soleil "mourant", de la fin du jour une "fin de vie", du printemps un "rajeunissement", de l'automne un "vieillissement"; le sang solaire est homologable à un meurtre et à la fin du récit règnera l'anthropomorphisme établissant un

"parallélisme entre la mort solaire et la mort humaine." (p. 59)

Dans l'axiologie figurative du texte, l'acteur cosmologique "Soleil" prend en charge la valeur intéroceptive /Vie/. C'est un Destinateur modalisant les sujets selon le vouloir-être. Il est couplé par Maupassant à l'élément /Eau/, la rivière de "l'espace d'en bas" étant un lieu de vie (les poissons) et la "buée aquatique" qu'il y engendre principe de rajeunissement. Cela est assez banal. Ce qui est moins banal est que Maupassant

- (i) homologue le /Ciel/ avec la valeur dysphorique /Mort/, le Mont-Valérien de "l'espace d'en haut" étant un lieu de mort — crachant une "buée de poudre" et "ouvrant des souffrances infinies en des cœurs humains" — qui figurativise l'anti-Destinateur, et
- (ii) décrit mythiquement le crépuscule comme un sacrifice répandant le "sang solaire". D'où l'axiologie figurative :

²⁶⁹ Les références à Greimas [1976a] seront faites dans le corps du texte.



Mais Greimas va beaucoup plus loin et tire des conséquences *herméneutiques* de son analyse figurative. Il remarque d'abord que

"L'exploitation du plan figuratif et, notamment, des *figures sommatiques* pour leur faire signifier les activités du sujet noologique est un des traits qui caractérisent le "symbolisme" du XIX^e siècle." (p. 237)

Selon Greimas, l'interprétation à donner du texte est celle d'un martyr chrétien. Quand Morissot s'abat "le visage au ciel", ciel vide déserté de tout Destinateur, sa passion est une passion presque christique qui s'affronte à la "vacuité du ciel" et au détournement divin. Mais ce qui déclenche une "reprise de l'isotopie chrétienne" (p. 259) est surtout, selon Greimas, le motif des poissons et de la pêche miraculeuse. Greimas se réfère à des textes des évangiles pour conclure :

"Le parallélisme des deux textes est on ne peut plus frappant, justifiant, pour ce qui nous concerne, la poursuite de la lecture de notre conte sur l'isotopie chrétienne." (p. 260)

Evidemment, dans de telles lectures, il faut se garder des possibles dérives surinterprétatives car

"lorsque de telles connexions se trouvent établies, la nouvelle lecture peut se donner libre cours et de nouvelles polysémies se reconnaissent, suivant l'inspiration et l'humeur du lecteur, un peu partout." (p. 239)

Mais cette "compétence réceptive" du lecteur qui peut faire proliférer de nouvelles lectures, si elle relève bien d'une esthétique de la réception, fait aussi partie de *l'énonciation* tant il est vrai que, dans certains genres littéraires, les pluri-isotopies sont en fait *constitutives*.

Greimas a en particulier étudié en grand détail le *discours parabolique*.

"Le discours parabolique n'est (...) que l'institutionnalisation de cette compétence : "parler en paraboles" n'est autre chose que traduire successivement une isotopie figurative en une autre." (p. 239)

Selon lui, l'écriture symboliste reprend des techniques paraboliques pour reconstituer un discours "mythique", la "tradition 'mythique' du XIX^e" étant "solidement établie".

Muni de ces bases théoriques, Greimas propose alors une analyse *véridictoire* du conte de Maupassant. L'admiration extatique des deux amis devant le spectacle du sang solaire y acquiert la signification mythique d'une véritable *illusion esthétique*. La véridiction des symboles cosmologiques se révèle complètement erronée, dominée par le terme /Mensonge/. En tant que non-Destinateur, l'acteur cosmologique /Ciel/

"cherche à faire accepter par le destinataire (les deux amis) comme vraies des déterminations constitutives de son être, déterminations qui sont en réalité (...) mensongères." (p. 81)

Cette mésinterprétation des valeurs encodées dans le décor figuratif est renforcée, comme dans le Waterloo de Stendhal que nous analyserons au chapitre 6, par les décepteurs que sont "l'air tiède" et "l'absinthe" qui "étourdissent", "troublent", "grisent", "enivrent" les sujets. Elle conduit à cette illusion esthétique selon laquelle

"le paraître de ce qui n'est axiologiquement que /non-vie/ (...) se trouve interprété (...) dans le cadre des catégories esthétiques et identifié avec le terme /beau/, la *beauté*, à son tour, étant postulée comme l'équivalent de la vérité." (p. 82)

Le statut esthétique du sujet sémiotique se trouve ainsi caractérisé

- (i) par une neutralisation noologique des destinateurs (le "détournement divin"),
- (ii) par une domination discordante du proprioceptif (de l'affect) sur l'intéroceptif et du figuratif sur le sémantique,
- (iii) par une méconnaissance structurelle des valeurs induite par une séduction cosmologique,
- (iv) par une démodalisation affective du sujet,
- (v) par un statut devenu indécidable de la véridiction.

Nous avons voulu montrer dans le chapitre précédent que le mythique et la véridiction travaillent aussi profondément l'esthétique proustienne.

CHAPITRE V

ANNEXE 3

PROUST ET LA *NATURPHILOSOPHIE* SELON ANNE HENRY

Nous sommes revenus à plusieurs reprises sur les liens qui unissaient, selon nous, Proust (de façon certes en partie critique, voire même polémique, mais néanmoins profonde) à des traditions philosophiques majeures comme celles de la phénoménologie et de la philosophie de la nature. Nous pensions que cette hypothèse n'avait pas été développée en tant que telle par les commentateurs. Toutefois, bien après avoir terminé notre étude sur l'épisode des Clochers de Martinville, nous avons découvert une réflexion approfondie consacrée précisément à la démonstration des influences profondes exercées sur Proust par la *Naturphilosophie*. Il s'agit de la remarquable thèse d'Anne Henry *Marcel Proust. Théories pour une esthétique*.²⁷⁰ Ce texte érudit confirme sur tant de points nos résultats que nous pensons utile d'en présenter ici en annexe un bref résumé.

1. *LA RECHERCHE* COMME "ODYSSÉE DE L'ABSOLU"

Comme Gilles Deleuze, Anne Henry part de l'affirmation de Proust lui-même que *La Recherche* est une recherche de la vérité :

"Mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction" disait l'auteur dans une lettre du 7 février 1914 à Jacques Rivière. Mais elle en radicalise la portée. Selon elle, *La Recherche* expose, à travers "le détour par le mythe romanesque", une *philosophie de l'art* (p. 7),²⁷¹ la "géniale initiative" de son auteur ayant été de cacher une *théorie* sous le masque de l'autobiographie et de l'égotisme esthétisant. Son projet serait de

"construire directement une histoire à partir d'une théorie" et, ce faisant,

"d'inventer une esthétique neuve" (p. 165).

La philosophie de l'art en question serait — c'est la thèse fondamentale d'Anne Henry — celle de Schelling. Dans *La Recherche*, la *Naturphilosophie* serait

270 Henry [1983a]. Cf. aussi Henry [1983b].

271 Les références à Henry [1983a] seront faites dans le texte.

"métamorphosée en l'histoire d'une conscience personnelle" et lui conférerait son "magnétisme romantique" et son "halo ontologique" (p. 7). Proust aurait ainsi réussi, de façon supérieure peut-être à celle d'un Mann ou d'un Musil, à identifier la philosophie et la littérature (p. 93). Il aurait réussi à

"transposer en aventure romanesque une odyssée de l'absolu" (p. 87). Chez lui, "l'imaginaire idéal commande" (p. 8) et c'est pourquoi il est insuffisant, sinon totalement erroné, de croire qu'il a écrit des Mémoires cherchant à extraire la quintessence de ses expériences vécues.

"Proust n'a pas raconté sa vie, il a cru fonder l'esprit et le monde en récitant l'aventure métaphysique d'une conscience individuelle, il a fait confiance à une perspective métaphysique qui voit dans l'art l'acte de suprême puissance, d'où l'assise solide d'une architecture romanesque qui n'est pas le produit d'une démarche inductive s'élevant à partir de son expérience intime" (p. 9).

Contrairement à ce qu'affirme une tradition de commentaires bien établie depuis Gide, *La Recherche* ne serait donc pas une description de la vie intérieure et de l'inconscient individuel. Sa matière ne serait pas celle d'aveux déguisés ou de confessions détournées. Bien que proche des milieux esthétisants, décadents, spiritualistes, sophistiqués et pervers du début du XX^e siècle, Proust n'en a jamais partagé les exaltations (p. 21). Son ambition était tout autre : *faire du roman le langage adéquat de l'idéalisme spéculatif*.

2. GÉNIE ET NATURE

Il est donc légitime selon Anne Henry de dégager le "socle épistémologique" de *La Recherche*, à savoir le *Système de l'idéalisme transcendantal* de Schelling, complété du *Monde comme Volonté et comme Représentation* de Schopenhauer. On connaît la philosophie de l'art issue de la *Naturphilosophie*.²⁷² Schelling (1775-1854), du moins dans sa première période dominée par *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797), *System des transcendentalen Idealismus* (1800) et *Philosophie und Religion* (1804), a eu une conscience très claire de l'unité de la nature à travers ses différents niveaux d'organisation et de complexité. Il distinguait trois niveaux :

- (i) celui de la matière réduite à sa masse inertielle et gravitationnelle, matière dont la science est la mécanique,
- (ii) celui de la lumière, de l'électricité et du magnétisme (nous dirions aujourd'hui celui des champs), niveau dont la théorie n'avait même pas encore commencé à s'élaborer et qu'il traite comme une "forme" relativement à la matière gravitationnelle,

272 Cf. nos chapitres 1 et 2 sur Goethe et Kant.

(iii) enfin celui de la matière vivante organisée conçue comme une "synthèse" entre matière et forme (dynamisme entéléchique néo-aristotélicien et post-leibnizien).

Il admet qui plus est un principe général d'antagonisme asymétrique faisant passer de la gravité aux champs en physique, de "l'irritabilité" à la sensibilité en physiologie et de l'intellect à la volonté en philosophie.

En ce qui concerne la finalité des formes, Schelling, transgressant comme Goethe le verdict kantien de la *Critique du Jugement*, admet que des Idées nouménales peuvent se déployer spatio-temporellement et fonctionner comme principes organisateurs internes de formes naturelles. La finalité interne objective devient ainsi une "intériorité" de la Nature productrice (*Natura naturans*). Mais le nouménal est sens. Le vitalisme postule donc que *le sens* peut être un principe producteur *de forme* et conclut à partir de là à l'identité de l'esprit dans la Nature et dans l'Art.

Dans l'art, l'esprit devient identique à la nature. En tant qu'Idée incarnée, une œuvre est une production,

"un produit de la réflexion à la fois spirituel et matériel" (p. 84).

La Nature ne se réduisant pas à l'objectivité scientifiquement légalisée mais comprenant également des instances de l'être et de l'intelligible, elle peut devenir chez l'artiste un "inconscient" (métaphysique, non psychogénétique) lui permettant de revenir à l'Absolu. On postule donc que, dans l'œuvre, l'esprit infini (la Liberté) s'incarne dans le fini. L'œuvre unifie par conséquent le "réel naturel" et l'"idéal infini" (p. 85).

Création objectivante d'un Sujet-"génie", elle révèle ce que Proust appelait les "lois mystérieuses" de la production. Dans cette doctrine post-kantienne s'affirme la conviction de l'incomplétude de l'être en soi et de "la fuite de l'essence". En tant que *fondement*, le sens est obscur, à la fois universel et inconscient. Il doit donc s'exprimer et se déployer dans l'extériorité spatio-temporelle. Certes, ce faisant, son être s'aliène dans la finitude. Il doit par conséquent revenir de la forme au sens à travers "une dialectique de la réappropriation" (p. 89). Telle est la mission de l'art. Conçue au sens dynamiste de Schelling, l'Idée en est le principe de production, le génie comme faculté des Idées rétablissant

"l'Universel dans sa prérogative" (p. 89).

Ainsi avec Schelling, l'œuvre se met à "témoigner de l'Identité" et à

"présenter à l'esprit la preuve tangible de l'autoposition réflexive"
(p. 92).

C'est de cette conception "organique" de l'œuvre que naîtra, nous l'avons vu, le premier structuralisme à travers une retraduction *formaliste* du "dynamisme". On pose

que l'œuvre n'a pas d'idéalité autonome et que son opération relève d'une saisie du sens dans la phénoménalité (sémiotique du monde naturel). La présence approfondie en sens devient ainsi une identité du sujet et de l'objet. On reconnaîtra ici une certaine fidélité au kantisme. "Poésie première", la beauté authentique, "pure" et "libre", commence dans les choses. Elle provient originairement

"du dynamisme qui sous-tend chacune des manifestations [de la nature]" (p. 95).

L'œuvre est donc, d'abord et avant tout, une "contemplation inspirée" :

"Substituée à la geste dramatique, la dynamique réflexive traverse la phénoménalité des choses pour revenir ensuite vers elle" (p. 95).

D'où le rôle de l'*imagination* et du *temps*, devenu si central par la suite chez Proust. Dans la conception dynamiste, l'esthétique ne se réduit pas à un sentiment, à quelque "don immédiat et généreux" des significations. Le sens n'y a d'ailleurs rien à voir, nous l'avons déjà noté, avec des significations conventionnelles subjectivées. Sa jouissance ne provient *ni* de la perception, *ni* de l'entendement, *ni* de la seule mémoire, mais bien de l'imagination comme identification de la pensée et de la mémoire (p. 129). Comme *ressaisie* de la présence phénoménale dans le sens, l'imagination permet la fusion du Sujet et de l'Objet, c'est-à-dire le dépassement de leur séparation. Formatrice et constructive (cf. l'*Einbildung* kantienne), elle opère comme "matière spirituelle". En elle, l'infini de l'esprit

"devient un infini déposé dans l'image par une sorte d'opération chimique inconsciente" (p. 134).

Et comme l'identification de la nature perçue et de la pensée mémorisée s'effectue nécessairement dans le *temps*, la temporalité permet, à travers l'art comme "acte symbolique d'autoposition" (p. 134), la réappropriation de l'esprit aliéné dans l'extériorité spatiale (p. 136) et dans "l'écriture mystérieuse" des *signes* naturels.

À sa façon, la pensée de Schopenhauer résonne avec nombre de ces thèmes schellingiens. Il aura été selon Anne Henry l'autre inspirateur de Proust. Le principe vitaliste producteur qu'est le sens animant dynamiquement la Nature devient chez lui la *Volonté* en tant que "substance homogène constituante" (p. 47). Celle-ci n'existe qu'individuée et donc matériellement objectivée. La mission de l'art reste donc aussi chez Schopenhauer d'extraire des moments de la manifestation phénoménale

"la structure dynamique de leur production" (p. 50),

les "schémas naturants" organisateurs, les Idées qui,

"formes pures d'un univers dynamique et affectif, ne sauraient être conçues comme archétypes immuables et d'essence intellectuelle" (p. 48).

D'où, d'ailleurs, le primat de la *musique* (cf. pp. 49-54).

L'art est par conséquent une mimésis,

"mimésis non d'une extériorité mais d'un naturant, ' le cœur des choses '" (p. 68).

Et en tant qu'il conduit à une sympathie fusionnelle (*Einfühlung*) avec la présence de la phénoménalité, le jugement esthétique s'égale à une sorte d'*epoché* conduisant à la révélation de l'Idée comme, dit Schopenhauer

"forme éternelle et objectivité immédiate de la volonté" (p. 71).

3. LES KANTIENS ET SCHELLINGIENS FRANÇAIS VERS 1895

Anne Henry brosse alors très minutieusement et très ironiquement le portrait du jeune Proust arriviste, de sa vie littéraire parisienne et de ses divers apprentissages : son ambition de jeunesse et son opportunisme carriériste, son goût pour les revues brillantes et le journalisme mondain, ses relations intéressées avec les célébrités du Tout-Paris, son anarchisme de droite barrésien cherchant en littérature une voie moyenne entre le naturalisme socialisant et l'hermétisme décadent, etc. Mais elle insiste surtout, à juste titre, sur sa formation *théorique* dans le contexte philosophique français de la fin du XIX^e siècle. Au-delà de ses rapports, par exemple, avec le baudelairisme et les symbolistes, ou avec le "goût slave" (Tolstoï et Dostoïevski) autour des années 1890, Proust aurait vécu un "revirement absolu" en 1895 avec l'approfondissement philosophique de l'esthétique romantique. Son professeur était Darlu, lié au milieu néo-kantien, rationaliste et idéaliste, de Ravaisson, Lachelier, Renouvier et Boutroux (p. 76).²⁷³ Pour ces philosophes, avant même Schelling, Kant aurait été un "dynamiste" et aurait conçu à la suite de Leibniz (et même d'Aristote), le fondement du monde comme un principe morphogène et qualitatif. Plus kantien que strictement schellingien, ils étaient — et c'est cela l'important — antihégéliens et vitalistes (p. 80).

273 Jules Lachelier (1832-1918) était l'élève de Félix Ravaisson (1813-1900). Philosophe de la logique, il défendait l'idée d'une existence "concrète" relevant, contrairement à l'existence abstraite mécanique et causale, de la contingence et de la finalité. Charles Renouvier (1815-1903) fut le principal représentant du néo-criticisme. Il élaborait un système idéaliste complet d'inspiration kantienne mais se séparant de Kant sur le nouménal (rejet de la chose en soi et affirmation que la liberté agit dans le phénomène). Élève de Lachelier, spécialiste du problème épistémologique des lois naturelles, Emile Boutroux (1845-1921) fut l'un des meilleurs représentants d'une philosophie des sciences spiritualiste.

Anne Henry analyse alors en détail le schellingisme français en le resituant dans un contexte européen.²⁷⁴ Elle explique la façon dont il diffusa à partir de Victor Cousin et à travers Ravaisson, par exemple jusqu'à Gabriel Séailles qui fut le professeur d'esthétique de Proust²⁷⁵ (en Angleterre, la généalogie du schellingisme conduisit à John Ruskin et à Walter Pater²⁷⁶ à travers Coleridge ; en Russie, elle conduira au structuralisme) (pp. 81-83).

4. LA PHILOSOPHIE ESTHÉTIQUE PROUSTIENNE

Ces analyses historico-culturelles permettent à Anne Henry de retracer les grandes étapes de la philosophie proustienne et, par là même, celles du projet artistique corrélatif, à savoir l'œuvre comme mise en roman du Système de l'idéalisme transcendantal.

(i) En 1896, Proust publie dans la *Revue Blanche* un pamphlet, *Contre l'obscurité*, critiquant l'hermétisme symboliste et en particulier Mallarmé. Celui-ci y répondra peu après dans la même revue par son célèbre texte *Le mystère dans les lettres*. Derrière les rivalités mondaines, les jalousies, les ressentiments et les éreintements réciproques, le conflit était déjà philosophique et opposait deux conceptions du "mystère" poétique : du côté de Mallarmé un ésotérisme platonicien intellectualiste enfermant le mystère à l'intérieur des signifiants du langage (p. 55) et du côté de Proust une Naturphilosophie romantique pour laquelle l'art n'est pas autonome et doit donner à voir le mystère de l'Idée (p. 59).

(ii) Vitaliste, Proust va également devoir prendre ses distances avec certaines exaltations, aussi bien celles du "vitalisme héroïque" à la Wagner ou à la Nietzsche (p. 116), que celles du socialisme mystique voyant la sympathie universelle de l'Idée dans l'humilité du quotidien (p. 118), ou encore que celles du subjectivisme préfascisant à la Pater, Wilde, Barrès, d'Annunzio, etc.

(iii) Dans *Jean Santeuil*, Proust aurait ainsi, selon Anne Henry, mis en récit un schellingisme optimiste et généreux. Il aurait tenté expérimentalement de

"restituer la phénoménalité du monde" (p. 100)

274 Sur le plan de la philosophie des sciences, le lecteur intéressé aux destins de la *Naturphilosophie* pourra consulter les ouvrages fondamentaux de Jean Largeault.

275 Pour quelques remarques sur Gabriel Séailles, cf. Chap. 4, § IV. 6.

276 Walter Pater (1839-1894) fut l'un des plus grands critiques d'art de l'ère victorienne et l'un des premiers théoriciens de l'irréductibilité subjective de l'impression comme expérience vécue en première personne. Sur ses débats avec Ruskin, voir entre autres Daley [2001].

en faisant l'hypothèse que le principe producteur se donne de façon transparente dans le phénomène. Empruntant au *Bildungsroman*, à Loti, à France, à Eliot, certains de leurs procédés romanesques (pp. 104-106), il aurait visé au-delà de "l'insularité apparente des expériences" (p. 104) le recueillement de l'essence.²⁷⁷

Refusant à la fois tout idéalisme platonicien, tout réalisme naturaliste et tout symbolisme ésotérique, Proust appareille pour une "quête de l'Identité" qu'il conçoit

"comme une interrogation sur le monde extérieur" (p. 108),
et une quête de "l'énergie intime" de la *Natura naturans*.

"En traduisant l'émerveillement immédiat de son héros devant les splendeurs naturelles, Proust pense exhiber la donation du monde symboliquement captée" (p. 112).

Il s'inscrit dans la problématique kantienne et post-kantienne de la beauté comme finalité subjective formelle corrélative d'une finalité interne objective, comme émergence visible d'une force formatrice, comme

"figure visible de la force qui fait surgir" (p. 113).

Sens, force, figure, imagination, mémoire, temps : dès *Jean Santeuil*, la *réminiscence* vise en fait chez Proust une Naturphilosophie et non pas une mémoire subjective. Elle est *philosophique* et non psychologique. Proust

"désire définir littéralement la consubstantialité du monde et de l'esprit, produit de l'imagination et de sa dynamique propre, cet anoblissement des choses par l'imbibition de l'ipséité" (p. 138).

Il vise

"la fulguration de l'Identité"

et non pas quelque

"évoocation sentimentale ou passéiste" (p. 138).

(iv) Anne Henry analyse ensuite longuement les rapports ambivalents de Proust à Ruskin. La part turnerienne de l'esthétique proustienne est évidente et bien connue. D'où l'aspect positif important de ces rapports. Mais l'aspect négatif est tout aussi important et cela pour des raisons de fond. C'est pourquoi Anne Henry peut aller jusqu'à parler d'un "contre Ruskin". À travers Coleridge et Turner, Ruskin fait partie de la tradition romantique. Mais son schellingisme en art s'est doublé, on le sait, d'un protestantisme militant, d'un socialisme évangélique et d'un "écologisme" anti-technologique. Sa grandeur fut en partie celle de sa fidélité rigoureuse à ses nobles convictions (pp. 168-173). La réception de Ruskin en France fut mitigée. Son engagement socioculturel

²⁷⁷ Cf. la présentation de Gilles Deleuze au début de ce chapitre.

(l'utopie de l'art démocratisé comme principe d'émancipation sociale) fut critiqué, souvent avec une insigne mauvaise foi. Sa présentation par Proust relève du dénigrement. Mais, selon Anne Henry, en réglant ainsi ses comptes avec un frère ennemi, Proust aurait accompli un "vigoureux aménagement doctrinal" de la Naturphilosophie, réaménagement qui était nécessaire à l'élaboration de la théorie esthétique de *La Recherche*. Il serait passé en quelque sorte d'un schellingisme naturaliste assez optimiste à un schellingisme sémiotique plus pessimiste.

(v) Sur le plan du débat idéologique, le conflit se situait dans la généalogie anglaise du romantisme entre, d'un côté, la lignée Turner-Ruskin et, de l'autre côté, la lignée Pater-Wilde. Pour Walter Pater, rival esthétisant de Ruskin, seul le style personnel comptait dans la mesure où l'impression vécue constituait le fondement irréductible de toute création. La culture socialisée n'existait pas et le socialisme culturel relevait donc de l'utopie (p. 220). Son "paganisme" égotiste développait une version éthique pessimiste de Schopenhauer (p. 222). L'art substitue un cosmos personnel au désastre du monde. C'est un "recours désespéré" contre le temps. Dans ce subjectivisme radical, il perd sa mission de révélation et de communication de l'essence (p. 223). Seule demeure la jouissance égotiste.

(vi) Toutefois, derrière le débat idéologique se profile un problème théorique de fond autrement plus important. Car si l'art renonce

"à extraire un naturant universel" (p. 230),

si, l'Idée s'absentant comme principe producteur, il se réduit à sa pure phénoménalité, bref, s'il est sa propre "naturalité", alors, progressivement, le vitalisme se convertit en structuralisme (p. 232). La forme pure de l'œuvre — au sens à la fois morphologique et structuraliste — s'autonomise par rapport à la force formatrice et devient sa propre fin et elle-même sens (p. 233). En termes kantien, on peut parler d'une *désolidarisation de la finalité subjective formelle par rapport à la finalité interne objective*, la finalité subjective formelle devant devenir *structure* pour que la *production* du sens puisse demeurer néanmoins assurée. Du coup, l'essence n'est plus un universel communicable. Elle devient *différence* comme l'a si bien explicité Deleuze. Ce mouvement d'ensemble conduira aux conceptions *formalistes* de l'art. Toutefois, chez Pater, ce nouvel idéalisme formel dégénère en "psychologisme" (p. 243) car Pater refuse la transcendance de l'Idée sans choisir pour autant de s'orienter vers une conception sémiotique. Prisonnier de son idéologie décadente et maniériste, il a remplacé "l'aura métaphysique" par les bizarreries esthétisantes d'un inconscient *individuel* (p. 243). Il a fait partie de ces avant-gardes orgueilleuses qui ont substitué l'exaltation de la déviance à l'investigation des essences

et la pathologie des obsessions singulières aux principes producteurs. Comme le dit Anne Henry, il est un exemple

"de la psychanalyse comme dégénérescence de l'esthétisme [...]"
(p. 246).

En fréquentant le milieu des Wilde et de leurs émules (tels Montesquiou), Proust pourra rompre avec le socialisme de Ruskin. Mais cela ne signifie pas pour autant qu'il adhérerait à leurs préciosités vaniteuses et arrogantes (cf. par exemple les ridicules attribués à Charlus dans *La Recherche*).

(vii) Ce qui se joue dans le débat de Proust avec Ruskin est, comme nous espérons l'avoir montré dans ce chapitre, la prise de conscience que la phénoménalité du monde naturel est en définitive une *sémiotique* du monde naturel et qu'à ce titre elle est inséparable de l'instance du *sujet de l'énonciation*. Ruskin croit, comme un certain Proust, qu'il existe dans l'œuvre d'art une détermination finie d'un esprit objectif universellement accessible et communicable. L'artiste peut donc accéder à des Idées objectives et les léguer à l'humanité (cf. la figure de Vinteuil "explorateur" et "savant"). Une démocratie du génie n'est donc pas contradictoire dans les termes (p. 210). Un autre Proust, plus pessimiste, ne croit plus à cette généreuse utopie. Le monde ne signifie pas de lui-même, spontanément. Comme idéalité d'une forme émergente, le sens est une *construction* sémiotique et, par conséquent, sa quête *ne se transmet pas* (p. 211).

5. LE TOURNANT SÉMIOTIQUE ET STRUCTURAL

Selon nous, Proust se retrouve dans ces débats au cœur théorique des rapports entre vitalisme, phénoménologie et structuralisme. Héritier à sa façon du structuralisme dynamique de Goethe, il retrouve aussi le dialogue entre Schelling et les Schlegel de l'*Athenaeum* qui

"commande toute la problématique esthétique du XIX^e siècle" (p. 213)
sur le rapport entre l'inconscient individuel et l'Idée universelle. Par le style, une "vision intérieure" se trouve exprimée et traduite de façon différenciée. Mais cette expression du sentiment — ou de l'auto-affection du sujet — doit dans le même temps, mimer la Nature dans l'apparaître de sa phénoménalité et dégager comme sens son principe producteur. Or, l'Identité ne saurait se ramener ainsi à l'identification d'un inconscient subjectif avec une intériorité objective de la nature. Mais comment sortir de l'aporie de la "double" inconscience ? Comment l'artiste peut-il être à la fois "l'artisan de son âme" (comme il est dit dans *Le génie dans l'art*) et un découvreur d'essences ? Comment, si l'œuvre procède d'un "point de vue exclusif", satisfaire malgré tout

"à la lourde obligation de livrer l'essence qualitative du réel"
(p. 231) ?

C'est ce que nous appellerons le "tournant sémiotique" qui permet à Proust de sortir du dilemme. Le tournant sémiotique, à savoir la découverte que, en plus d'une forme et d'une substance de l'expression, en plus d'une substance du contenu, il existe également une *forme du contenu*. C'est cela qui, selon nous, est en jeu dans le débat avec Ruskin et Pater. Il s'agit de dépasser le subjectivisme décadent convertissant, d'une part, la Nature en inconscient individuel producteur et, d'autre part, l'héritage schellingien en une sorte de psychocritique des œuvres ou de métapsychologie des pathologies de l'intériorité "créatrice" (p. 239). Il s'agit de transformer la problématique auto-réflexive de *la symbolisation* en une problématique structuraliste. Sinon le risque est grand que l'idéalisme transcendantal dégénère en psychologisme, que

"le dieu demeure caché en permanence dans le cerveau de l'artiste et coïncide totalement avec lui" (p. 250).

Ainsi, "la supériorité proustienne", "l'inimitable tonalité" et "la saveur phénoménologique" de son œuvre viendraient de ce qu'elle

"se consacre à découvrir et édifier un analogon concret"
d'une vérité théorique (p. 53). *La Recherche* est bien

"un développement romanesque commandé par une philosophie de l'art" (p. 259),

la transposition narrative et discursive d'un *système* esthétique. *Le temps retrouvé* constitue le triomphe narratif de l'Identité, le récit de l'odyssée du dépassement de la conscience dans la quête de la *téléologie* (p. 260). Il délivre

"l'unité du monde dans le qualitatif dont l'essence se livre en même temps que celle du sujet" (p. 266).

Et cela de façon *structurale*, car les qualités sont autant de "vases clos" et de mondes cloisonnés.

"Le qualitatif se définit précisément comme le différentiel" (p. 267).

L'Identité Sujet-Objet n'est pas seulement une "intentionnalité unifiante". Elle repose sur la *discontinuité*, la catégorisation, des *spécificités qualitatives* (p. 332).

CHAPITRE VI

WATERLOO : MYTHE, SCÈNE ET DÉCOR DANS
LA CHARTREUSE DE PARME

I. INTRODUCTION

Ce texte reprend ma plus ancienne étude, commencée en 1968 et consacrée à mes toutes premières recherches en sémiotique structurale. Lorsque, jeune chercheur en géométrie algébrique, en théorie des singularités et en systèmes dynamiques non linéaires, j'ai commencé à m'intéresser également à l'application des modèles morphodynamiques de René Thom aux théories structuralistes de Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, Louis Hjelmslev et Algirdas Julien Greimas, je me suis vite convaincu qu'il me fallait d'abord comprendre empiriquement ces méthodes. J'ai par conséquent commencé à y travailler dans trois domaines : la phonétique structurale, la syntaxe structurale et la sémiotique narrative.

En ce qui concerne la sémiotique narrative, j'avais été marqué, dès mes classes préparatoires, par la découverte des travaux de Claude Lévi-Strauss et d'Algirdas Julien Greimas. J'avais donc cherché une application susceptible d'être non triviale. Et, comme j'étais un amateur passionné de Stendhal, j'ai choisi comme sujet de réflexion *La Chartreuse de Parme* et, plus précisément, l'épisode de Waterloo, et cela pour une double raison. D'abord parce que, comme la plupart des lecteurs de *La Chartreuse*, j'avais été frappé par trois faits particulièrement saillants.

- (i) Dans l'épisode de Waterloo il ne se produit apparemment aucun événement d'importance concernant la structuration de la subjectivité du héros. Ce que l'on exprime habituellement en disant que Fabrice occupe une position actantielle d'observateur incompetent (il ne comprend rien du tout) et non pas de sujet. Et pourtant, de toute évidence, de très nombreux événements d'une autre nature surviennent dans l'épisode. La densité narrative y est remarquable (d'où d'ailleurs le fort effet esthétique). Quelles peuvent donc bien être la nature, la structure et la fonction de cette puissance narrative ?
- (ii) La mise en scène des personnages et la description du décor atteint à une précision telle qu'elle en devient presque anormale. Quelle peut donc bien être la raison de cette ultra-précision figurative ?

(iii) Il existe nombre d'index évidents, positionnés par Stendhal comme autant de repères (conformément à une technique qui lui est familière ainsi qu'à beaucoup d'autres auteurs ²⁷⁸), qui pointent et soulignent des indications apparemment insignifiantes. Quelle peut donc bien être leur utilité ?

Il y avait donc, me semblait-il, des *problèmes* de théorie littéraire à résoudre, problèmes susceptibles d'être éclairés par une approche structurale.

Mais il y avait une seconde raison à ce choix. J'avais également été frappé par la fameuse étude de Gilbert Durand sur *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme* consacrée aux "structures figuratives du roman stendhalien".²⁷⁹ G. Durand y montrait comment les romans de Stendhal pouvaient être immergés dans le corpus mythologique universel à travers une prise en compte de ce qu'il appelait les "structures anthropologiques de l'imaginaire". Mais il se posait alors pour moi une question de méthode. Dans cette profusion foisonnante d'analogies, comment contrôler le bien fondé de la méthode "transcendante" de reconnaissance de structures mythologiques par projection de structures déjà répertoriées. Le sens étant une entité "résonnante", toute projection fait sens. Il fallait donc doubler la méthode projective "transcendante" par une méthode *immanente*. Et qu'imaginer de mieux comme analyse de cas que celle d'un épisode où le héros lui-même ne comprend rien.

Pour interpréter de façon cohérente les trois phénomènes structuraux évoqués plus haut, mon hypothèse directrice a alors été que Waterloo constituait dans l'œuvre de Stendhal un exercice sémiotique (superbement réussi) d'encodage des significations dans le *décor figuratif* des actions, conformément à la méthode des compositions *picturales*. La discursivité manifeste (de surface) du récit renvoyait ainsi à une narrativité plus profonde constituant la signification réelle de l'épisode. Une telle hypothèse directrice permettait de répondre immédiatement, de façon me semblait-il élégante et économique, aux trois questions précédentes.

(i) La nature, la structure et la fonction de la puissance narrative de Waterloo étaient d'établir une *distance* entre la discursivité manifeste de surface et la narrativité profonde et de l'homologuer à la distance *véridictoire* ²⁸⁰ entre le paraître et l'être.

278 Nous en avons vu de beaux exemples chez Marcel Proust au chapitre précédent : les sources de la Vivonne comme entrée des Enfers, etc.

279 Durand [1961].

280 Pour la problématique de la véridiction, qui s'avèrera centrale dans ce qui suit, cf. Petitot [1982(b)] et Brandt [1982].

Observateur incompetent, Fabrice assistait comme une sorte de non initié à un spectacle dont il ne pouvait saisir le sens.

(ii) Ce sens était néanmoins lisible dans la *mise en scène* et la description du *décor*. L'ultra-précision figurative avait pour raison son encryptage dans des structures et des thèmes purement *figuratifs*.

(iii) Les index-repères avaient pour utilité d'indiquer au lecteur des éléments de décodage.

Mais comment développer techniquement une telle hypothèse ? Comment éviter une simple projection sur-interprétative ? La méthode structuraliste était indispensable car en tant que méthode *immanente*, elle permet de faire émerger de façon rationnelle (non projective) des significations profondes.

J'ai alors consacré un certain temps à cette étude en étayant ma réflexion de discussions approfondies avec Charles Morazé qui avait été mon professeur à l'École Polytechnique et m'avait introduit à l'École Pratique des Hautes Études.²⁸¹ J'ai alors abouti à la conclusion que l'épisode de Waterloo encryptait un véritable cosmos mythologique. Son défaut apparent de sens pouvait tout aussi bien être interprété comme un excès de sens. Néanmoins, bien qu'elle ait confirmé par une méthode structurale immanente l'analyse de Gilbert Durand, cette conclusion ne m'a pas paru satisfaisante jusqu'à ce que j'aie compris plusieurs années plus tard que le décryptage d'un fond mythologique et d'un sens anagogique dans une œuvre moderne apparemment complètement étrangère à de tels soucis herméneutiques n'avait rien de particulièrement étonnant. A. J. Greimas avait abouti à des conclusions tout à fait analogues dans sa remarquable étude de la nouvelle de Maupassant *Deux amis*.²⁸² Il s'agit même là en fait de l'un des principaux acquis des analyses structurales : quelle que soit la transformation des contraintes et des figures discursives, le fond narratif des récits demeure essentiellement mythique.

Toutefois, malgré ces approfondissements ultérieurs, je n'ai pas trouvé l'opportunité de remettre en chantier l'analyse de Waterloo. Ce n'est guère qu'à l'occasion d'un exposé en 1983 au Séminaire d'A. J. Greimas que j'en ai réouvert le dossier.

Comme le raconte Michael Nerlich (le Président de l'Association Stendhal allemande) au début de son ouvrage *Apollon et Dionysos ou la science incertaine des*

281 Une trace de ces discussions (et de bien d'autres) se trouvent dans l'œuvre somme de Charles Morazé *Les Origines sacrées des Sciences modernes* (Morazé [1986]).

282 Greimas [1983]. Cf. Chapitre 5, Annexe 2.

*signes*²⁸³, c'est tout à fait par hasard, en discutant chez lui un soir de janvier 1986 à Berlin avec nos collègues Jacques Leenhardt et Roland Posner, que cette étude a refait soudainement surface. En usant de méthodes *opposées* — Nerlich appliquant une méthode biographique critique "transcendante", moi appliquant une méthode structurale "immanente" — nous avons abouti essentiellement à la même conclusion interprétative : Waterloo est un récit "d'initiation" décrivant la construction d'une subjectivité à partir d'un cosmos mythologique encrypté dans une mise en scène figurative.

Après la chute du mur de Berlin, M. Nerlich eut l'idée magnifique d'organiser un important colloque sur Stendhal dans la petite ville de Stendal, à l'Ouest de Berlin et au Nord de Magdebourg. Stendal, la ville du fondateur du classicisme antique Winckelmann que Henri Beyle, fou de beauté, appréciait jusqu'à en prendre le toponyme pour nom de plume. Certes Stendhal était énervé par le style de Winckelmann qui, selon lui, était trop enclin "à faire du Phébus";²⁸⁴ certes il eut peut-être quelque amourette avec une certaine Minette (Minna von Griesheim) comme l'avoue une esquisse de lettre à Daru du 24 octobre 1807,²⁸⁵ mais il s'agit d'une coquetterie et son intérêt pour Winckelmann était réel au-delà de son ironie mordante.

Le thème du colloque étant *Text und Bild* j'ai pu y présenter — devant un public de stendhaliens émérites dont Victor Del Litto, Pierre-Jean Rémy, Philippe Berthier, Jacques Leenhardt, Marie-Rose Guinard-Corredor et Wolfgang Drost — mes idées sur le ressort *sémiotique* de l'épisode de Waterloo.

(i) Conformément à ce que dit Lessing,²⁸⁶ la mise en récit d'actions *sélectionne* des traits figuratifs. Elle joue de façon essentielle sur les *classèmes* composant les figures discursives. Les traits une fois sélectionnés, leur redondance définit des isotopies et c'est ainsi que des scènes qui en tant que telles ne possèdent pas au départ de signification propre en acquièrent progressivement une. Dans le chapitre précédent consacré à Marcel Proust, nous avons rencontré de superbes exemples de cette technique sémiotique avec la formation des "côtés" de Méséglise et de Guermantes qui constituent des mondes mythiques séparés. Avec une virtuosité inégalable, Proust sélectionne des traits à partir des matériaux de ses promenades, les oppose et les compose, construit des

283 Nerlich [1989].

284 Cf. Claudon [1983].

285 Cf. Thiede [1974].

286 Cf. notre chapitre I.

bases classématiques et engendre des mondes. Nous allons voir que Stendhal faisait déjà de même à partir des matériaux fournis par la bataille de Waterloo.

(ii) Au cours du colloque, de nombreux intervenants sont revenus sur le rôle fondamental que joue *l'image* dans le texte stendhalien. J'ai défendu la thèse que l'on pouvait être assez radical à ce sujet : la composition *picturale* servirait à Stendhal de modèle pour la composition *littéraire*. Dans tous les tableaux à partir de la Renaissance, le décor est aussi essentiel que les figures. Les sélections de classèmes isotopants s'y opèrent à travers des relations spatiales non génériques comme la contiguïté, la symétrie ou le parallélisme : une colline avec une église à droite et un port à gauche, un bosquet à droite et un petit champ à gauche, un pont, 3 arbres, une colonne devant telle figure, etc., etc. Cela fait partie du b-a-ba technique du métier. L'hypothèse est alors que Stendhal a transféré ces techniques à la littérature ce qui constitue un aspect extrêmement original de son esthétique.

En reprenant cette version "Stendal" pour ce volume, je me suis d'ailleurs rendu compte que des hypothèses assez analogues avaient déjà été faites par des érudits stendhaliens. Par exemple dans son étude de Waterloo, Mairit Nordenstreng-Woolf dit qu'il s'agit en fait d'un véritable "tableau d'histoire".

"C'est un chapitre d'une richesse infinie. Chaque détail à la surface est comme une clé des profondeurs."²⁸⁷

On ne saurait imaginer meilleure formulation du problème.

II. QUELQUES POINTS DE MÉTHODE

Avant que d'en venir à des éléments de sémiotique narrative et discursive, précisons au préalable quelques points de méthode de façon à ce qu'il n'y ait pas de malentendu sur notre propos.

1. L'approche structurale contre l'herméneutique symboliste

Nous allons tenter de dégager des structures sémantiques profondes — dites mythiques — dans l'épisode de Waterloo. Cela n'a rien à voir avec la surcharge herméneutique que l'on trouve dans les approches "symbolistes" traditionnelles. Ce n'est pas le fait que Stendhal ait choisi pour l'incarcération de Fabrice un 3 août, date à laquelle (3 août 1806) il fut reçu dans la loge maçonnique de son protecteur Martial Daru qui nous intéresse. Ni le fait qu'il s'écoule 33 ans entre la conception de Fabrice en 1796 et sa mort symbolique de reclus dans la *Chartreuse* en 1829, ni le fait que l'abbé Blanès soit un spécialiste d'astrologie, ni les références répétées aux prophéties et aux

287 Nordenstreng-Woolf [1974], p. 230.

présages, ni la numérologie pullulante du texte, etc. Ces dimensions sont incontestables mais nous visons ici tout à fait autre chose.

L'un des plus grands mérites des approches structuralistes des mythes chez Dumézil, Lévi-Strauss, Greimas, Vernant ou Détiene, a été de montrer, contre l'herméneutique, que les mythes étaient des instruments logiques et des schèmes opératoires pour résoudre des contradictions de l'imaginaire. C'est cette méthode que nous nous sommes proposés d'appliquer au récit de Waterloo. Mais encore fallait-il qu'il y ait une certaine pertinence, voire une certaine nécessité, à l'utilisation d'une telle méthode dans un texte moderne. Or notre hypothèse fût que c'était bien le cas avec Waterloo.

2. Réalisme subjectif et *Bildungsroman*

Pour une analyse de la *Chartreuse* nous renvoyons évidemment aux études de référence de Philippe Berthier ²⁸⁸ et Michel Crouzet ²⁸⁹ ainsi qu'aux études regroupées par Pierre-Louis Rey ²⁹⁰ et certains colloques sur *La Chartreuse* comme ceux édités par Michel Crouzet ²⁹¹ et Philippe Berthier²⁹² ainsi que le recueil *Analyse et Réflexions sur La Chartreuse de Parme* ²⁹³.

Depuis les travaux de Gérard Genette, on soutient en général, à juste titre, que la grande innovation de Waterloo dans l'histoire de la littérature concerne la découverte du rôle que peuvent avoir dans l'écriture le point de vue du héros, la perspective subjectale, sa relativité et son réalisme *subjectif*. En particulier, on a souvent comparé le Waterloo de Stendhal avec celui de Victor Hugo dans *Les Misérables*. Alors que jusque là les descriptions étaient faites du "point de vue de Dieu", c'est-à-dire d'un narrateur omniscient (l'auteur) dominant l'histoire et communiquant au lecteur tout ce qu'il y avait à voir, à entendre et à comprendre, dans le Waterloo de Fabrice au contraire, la scène est présentée à partir du sujet avec une "focalisation interne" et une "restriction de champ". En ce sens, on passe donc d'un réalisme "objectif" à un réalisme "subjectif" qui recolle différents points de vue locaux et partiels.

288 Berthier [1995].

289 Crouzet [1996].

290 Rey [1996].

291 Crouzet (éd.) [2000].

292 CA [1996].

293 AR [2000].

Selon Chiaromonte ²⁹⁴ ce conflit entre point de vue global dominant et point de vue local éclaté exprimerait le conflit paradoxal entre les destinées individuelles et les événements collectifs qui les affectent tout en les transcendant.

Dans l'épisode de Waterloo, Stendhal utilise certes cette technique d'écriture mais en y ajoutant une *démodalisation* du sujet, Fabrice étant un jeune homme exalté et inexpérimenté faisant l'expérience de la contradiction entre l'imaginaire héroïque des rêves de gloire et le réel sanglant de la guerre et de la mort. Et c'est là qu'un autre problème se fait jour. En effet, une perspective subjective sur une scène n'implique en rien une opacité quant à la compréhension et l'intelligibilité. L'intentionnalité perceptive en fournit un exemple typique. Comme l'a montré la phénoménologie de la perception, un objet ne se donne jamais "objectivement" mais seulement "subjectivement" sous différentes esquisses, profils et aspects correspondant à des points de vue particuliers.²⁹⁵ Certes, cette incomplétude d'essence de la perception peut entraîner des erreurs perceptives. Mais cela ne signifie pas pour autant que les esquisses soient fausses.

Il en va de même ici. Ce n'est pas parce que Waterloo est vu localement et partiellement par un jeune homme idéaliste, enthousiaste et inexpérimenté qu'il doit y avoir une telle crise véridictoire. Les deux problèmes, celui du point de vue relatif-subjectif et celui de la méconnaissance, sont complètement différents et il est donc légitime de tenter de restaurer la *signification absente*. Cela est d'autant plus nécessaire que, tous les spécialistes en conviennent, *La Chartreuse* est un *Bildungsroman*, un roman de formation et d'éducation. Certes, la démodalisation épistémique de Fabrice à Waterloo en fait un anti-héros. Mais cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y ait pas "formation". Cela signifie que, en ce qui concerne la "psychologie" du personnage, l'éducation est, comme l'a noté Alberto Casadei, une éducation "renversée" et que la formation n'est pas consciemment intériorisée ²⁹⁶.

3. Paysages et énonciation

Il faut revenir sur la façon dont les paysages "sublimes" et "adorés" sont le lieu privilégié d'une "finalité subjective formelle" chez Stendhal.

Dans son classique *Stendhal et les problèmes du roman* ²⁹⁷, Georges Blin a analysé en profondeur le réalisme "subjectif" de Stendhal. Il a bien montré que la dimension du figuratif n'y est pas soumise à un critère "objectif" de vérité mais à une

294 Chiaromonte [1970].

295 Cf. Petitot [1999a].

296 Casadei [1999].

297 Blin [1958].

logique tout à fait différente concernant le vraisemblable. Exactement comme chez Proust, *le figuratif est subjectivement structurant*. Il "exprime" des valeurs du sujet. Disons, qu'en tant que morphologie esthétique, *le figuratif rend sensible le sujet de l'énonciation*. Le monde n'est donc pas un "spectacle documentaire". Comme chez Proust, il exprime *une visée intentionnelle*. Ainsi que le souligne fort pertinemment Alain Goldschlager

"le rôle du décor ne peut se définir qu'en termes de personnages et l'environnement physique des héros devient partie intégrante de leur personnalité".²⁹⁸

C'est en ce sens extrêmement profond que, chez Stendhal, les paysages "parlent à l'âme". Ils font même plus que lui parler, ils y "jouent" comme "un archet" (Henry Brulard). Autrement dit, *le langage des lieux est un langage des signes* et les décors sont, comme en peinture, des constructions *sémiotiques* constitutives de la subjectivité. Un décor peut donc incarner un sujet même si le sujet s'absente psychologiquement et c'est ce qui se produit à Waterloo.

4. Peinture et écriture

C'est pour comprendre le paradoxe de la "Bildung" en quelque sorte "sans sujet" de Waterloo que la méthode structuraliste devient d'une utilité inappréciable. Elle permet en effet de comprendre comment les figures du monde sensible peuvent être sémiiquement investies de significations profondes correspondant à différents codes (au sens Lévi-straussien). Elle explique en particulier cette thèse expressive, constante chez Stendhal, que les paysages sont, comme il le dit dans *Henry Brulard*,

"des images sensibles et évidentes de l'âme".

Comme chez Proust, le réalisme "subjectif" conduit ainsi à la formation de structures sensibles morphologiquement organisées possédant, au sens de Kant, une "finalité subjective formelle". C'est en ce sens que l'écriture peut prendre ici pour modèle la composition picturale.

Précisons un peu cette affirmation. On connaît le goût immodéré de Stendhal pour la peinture et la beauté classique. En 1817, il publie une *Histoire de la peinture en Italie* (avec des pages sur la sculpture assez inspirées de Winckelmann) ainsi que *Rome, Naples et Florence* (son premier texte signé du nom de Stendhal). Il publie *Les Promenades dans Rome* en 1821²⁹⁹. Il connaît à fond les débats entre le classicisme

298 Goldschlager [1980], p. 126-127.

299 Cf. Reid [1997], Guentner [1990], Amoia-Bruschini [1997].

antiquisant et le romantisme³⁰⁰. Dans sa préface à *l'Histoire de la peinture en Italie*, Victor Del Litto explique la tension compliquée qui existe dans l'esthétique stendhalienne entre le "beau classique" représenté par Winckelmann avec sa défense du beau antique et le "beau moderne" romantique représenté par exemple par Canova.³⁰¹

À ce propos, Letizia Norci Cagiano de Azevedo a analysé les rapports ambigus de Stendhal à Winckelmann.³⁰² En effet, Stendhal vénérât l'Antiquité et le lien indissoluble entre beauté et démocratie dans l'Athènes de Périclès. Mais il trouvait la sculpture antique difficile à apprécier, bien que sublime, dans la mesure où, selon lui, elle n'était pas à même, et cela pour des raisons structurelles, d'exprimer la sensibilité, les passions et les émotions. Elle était faite pour exprimer des sentiments devenus "ridicules" dans la modernité. Cela fait que le romantisme de Stendhal est en fait, comme chez Canova, un nouveau classicisme, un classicisme dont l'expressivité, mais non pas la figurativité, aurait été transformée.

En ce qui concerne plus précisément Winckelmann, Stendhal le trouvait pédant et d'un "style monarchique", "ridicule" suivant ses critères ironiques. Mais en même temps il avait bien compris que cette froideur masquait une passion fanatique et une énergie immense pour défendre la beauté comme idéal à conquérir.

Cela dit, l'intérêt de Stendhal pour la peinture était en fait beaucoup plus qu'une passion esthétique. Comme l'a montré Jean Prévost, il s'agissait aussi pour lui d'une recherche sur les *techniques littéraires*³⁰³. Apprendre à voir était aussi pour lui apprendre à écrire.

Dès 1972, puis en 1977 dans son célèbre *Stendhal et ses peintres italiens*, Philippe Berthier a montré que *La Chartreuse* applique à l'écriture des procédés picturaux.³⁰⁴ Victor Del Litto a également magistralement analysé les rapports privilégiés entre Stendhal et Le Corrège dont la "magie des lointains" fait naître tant de "rêveries".³⁰⁵ Ces recherches érudites confirment avec bien d'autres que la peinture constitue bien un *modèle* pour Stendhal. Balzac le comprenait déjà en parlant à propos de Waterloo de "croquis", de "peinture" et de puissant "coup de pinceau".

300 Cf. Talbot [1985].

301 Sur Canova voir l'Annexe du Chapitre 7.

302 Norci [1999].

303 Prévost [1951/1974].

304 Berthier [1972].

305 Del Litto [1977].

Mais cela ne signifie pas pour autant que Stendhal cherchait des *descriptions* qui pouvaient égaler la peinture. Ce n'est pas du tout le cas, bien au contraire. Margherita Leoni a même souligné la "sécheresse visuelle" des descriptions stendhaliennes ³⁰⁶. Ce sera même l'un des principaux reproches que Balzac et Zola adresseront à Stendhal. Celui-ci connaissait d'ailleurs fort bien le débat sur l'*ut pictura poesis* qui avait enflammé les esprits autour de Winckelmann et Lessing ³⁰⁷. Par exemple, dans l'*Histoire de la peinture en Italie*, il reprend presque mot à mot Lessing :

"La parole a besoin d'une longue suite d'actions pour peindre un caractère. [...] La peinture [le] met devant l'âme en un clin d'œil".³⁰⁸

Il complète même l'opposition lessingienne entre la peinture des corps et l'écriture des actions par une relation inversée entre l'imagination et la sensibilité. Comme il le dit encore dans l'*Histoire de la peinture en Italie* ³⁰⁹ :

"Je ne puis trop le redire, les arts du dessin sont muets, ils n'ont que le corps pour représenter les âmes. Ils agissent sur l'imagination par les sens, la poésie sur les sens par l'imagination".

Ce que cherche Stendhal n'est donc pas de singer la peinture par l'écriture mais bien plutôt de transférer à l'écriture des techniques éprouvées du métier pictural. Ainsi qu'il l'explique dans son *Journal littéraire* :

"Il faut travailler un poème dramatique comme un tableau".

Mais en quoi la peinture peut-elle inspirer l'écriture ? Par exemple, dans le cas du Corrège, Stendhal considère que

"son art fut de peindre comme dans les lointains même les figures du premier plan."³¹⁰

Et M. Leoni ajoute à ce propos que l'art pictural consiste ici

"à jeter un voile sur la peinture elle-même",
voile "qui suscite le désir scopique"³¹¹.

Mais l'emprunt technique majeur de Stendhal à la peinture est selon nous l'art de l'*expression* et de la *composition*. L'expression, qui est pour lui "tout l'art", doit

306 Leoni [1996].

307 Cf. notre chapitre I. Stendhal connaissait aussi très bien les *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* [1719] de l'abbé du Bos précurseur de Lessing.

308 Stendhal [1968-1974], Tome I, p. 165.

309 Stendhal [1968-1974], Tome II, p. 122.

310 Stendhal [1968-1974], Tome I, p. 152, note 2.

311 Leoni [1996], p. 39.

sélectionner des traits pertinents, "exprimer de façon ramassée et elliptique" en "supprimant les détails" non pertinents. Quant à la composition, sa conséquence sera que, ainsi que le formule excellemment M. Leoni :

"l'œuvre fera de la *mise en scène* de sa composition une véritable *mise en texte*".

Ce point a été fort bien étudié par Alain Goldschlager dans sa comparaison du signe visuel et du signe littéraire chez Stendhal :

"Toutes les œuvres de Stendhal portent le sceau de sa conception de l'art visuel".³¹²

"Face au signe pictural ouvert et au signe littéraire fermé, Stendhal choisit sans hésiter le premier et tente de réformer le second en y introduisant les techniques du premier".³¹³

Cela sera en particulier le cas, comme chez Proust, avec les *paysages* qui, répétons-le, sont pour lui "des images sensibles et évidentes de l'âme". Mais pour que les paysages soient ainsi des *signes* et des *messages* qui, tout en étant "objectifs" "parlent au cœur" et expriment le sujet de l'énonciation, il faut que, comme chez Proust, leur *composition* même, au sens pictural, puisse être investie de *valeurs*. Et c'est ici que l'analyse structurale se révèle indispensable. Car, qu'est-ce que "l'âme" narrativement parlant ? C'est la synthèse *actorielle*, dans un personnage doté d'intériorité psychologique, de valeurs sémantiques.

Notre hypothèse de travail dans cette étude de jeunesse avait donc été que le décor de Waterloo fonctionne bien comme un paysage mais qu'à cause de la *démodalisation* cognitive de l'anti-héros Fabrice, *l'instance de l'énonciation se trouve désactorialisée et figurativement exprimée*. Le paysage est bien "l'image sensible et évidente" d'une "âme", mais cette "âme", étant en quelque sorte sans sujet support, *se réduit à des valeurs sémantiques non intériorisées*. Le décor-paysage "parle" bien à l'âme, mais à celle du lecteur et non pas à celle du héros.

5. Les hommes et les dieux ou l'histoire et le mythe

Comme nous le concluons après cette analyse, il existe bien une dimension *mythique*, au sens sémiotique, dans *La Chartreuse* et celle-ci fonde une dimension *mythologique*, en partie manifeste, qui peut être analysée en profondeur. Il existe d'ailleurs un critère lexical très simple permettant de distinguer le monde mythique qui intéresse Stendhal du monde prosaïque (parfois même dégénéré) où il se sent immergé

312 Goldschlager [1980], p. 124.

313 Ibid., p. 127.

comme dans un enfer de médiocrité et de vulgarité. Il suffit simplement de prêter attention aux qualificatifs de "sublime", de "céleste" ou de "divin". Les personnages blasonnés par ces épithètes constituent un second monde spirituel interférant avec un premier monde vulgaire tout en y développant une logique aristocratique *sui generis*.

Stendhal a opté pour l'esthétique énergétique du sublime à la Burke contre la conventionnalité formaliste des monarchies décadentes. Comme le remarque Michel Crouzet dans sa *Poétique de Stendhal*,

"Le sublime y intervient par cet héroïsme de l'orgueil idéaliste et en proposant une philosophie, une esthétique sinon une théologie de l'autonomie subjective."³¹⁴

Comme y a insisté par ailleurs Claude Sheiber, il existe des traits communs à ces personnages sublimes que sont Fabrice, la Sanseverina, Clélia ou Ferrante Palla. Ils sont marqués par l'héroïsme, l'autorité, l'énergie, le courage, la profondeur, la noblesse d'âme et, plutôt que de communiquer verbalement, communient entre eux de façon instinctive.³¹⁵ D'où d'ailleurs le rôle si important de l'Italie renaissante chez Stendhal car

"il n'y a que dans l'Italie de la Renaissance que le sens social et spirituel du mot *noblesse* correspondent."³¹⁶

6. Paysage et sublimité

Notre hypothèse fondamentale a alors été que les paysages appartiennent à ce second monde du sublime et sont décrits, comme les personnages sublimes eux-mêmes qui sont autant de tableaux vivants, par des techniques *picturales* spécifiques. Celles-ci ont été étudiées par Claude Sheiber qui a fait la remarque subtile que souvent Stendhal décrit un paysage *générique* et le *singularise* au moyen d'un adjectif *hypersubjectif* (comme "sublime" précisément) permettant, en introduisant un intense effet sur l'âme, de "catalyser" l'imagination. Ce que la peinture peut faire et que la littérature ne peut apparemment pas faire, à savoir individuer le singulier à partir du générique par un schématisation spatio-temporel, la littérature peut quand même le faire en substituant au schématisation une *intensité* subjective.

314 Crouzet [1983], p. 155.

315 Cf. Sheiber [1988], p. 9.

316 Ibid. p. 34.

7. Mythique et mythologique

L'analyse structurale dégage un fond mythique immanent du récit et c'est *cette base mythique qui justifie des homologations mythologiques avec des mythes répertoriés.*

Gilbert Durand et Michaël Nerlich en ont donné des exemples spectaculaires. Dans une autre étude, John West-Sooby a montré pour sa part l'analogie entre la quête de Fabrice et celle de Perceval dans *le Conte du Graal*. Il existe effectivement un grand nombre de points communs entre le héros de ces deux romans d'apprentissage. On sait par ailleurs que Stendhal était passionné par le Moyen-Âge et les récits de chevalerie. J. West-Sooby repère entre autres les analogies suivantes : la situation familiale, l'ignorance du jeune héros, l'évanouissement de la mère lors du départ et la recommandation de respecter les femmes, le fait de commencer par s'habiller avec les vêtements d'un combattant mort, le conseil de parler le moins possible, le premier combat sous la compétence de chasseur, la dépossession de son cheval, une période de vide moral et d'errance après cette première période d'apprentissage, la visite à un père spirituel ermite permettant de renouer avec son destin. Sans parler du passage d'une quête militaire héroïque centrée sur une figure paternelle (Napoléon/Arthur) à une quête spirituelle mystique amoureuse (Clélia/Blanchefleur). À ce propos l'auteur remarque fort justement :

"Si Fabrice atteint le statut de héros mythique, c'est d'abord parce que son itinéraire le mène, à travers une série d'initiations et d'épreuves, à la recherche d'un idéal qu'il finira par trouver." ³¹⁷

En résumé :

- (i) il y a bien une *assomption mythologique* du héros,
 - (ii) celle-ci passe par des structures sémio-narratives et discursives caractéristiques.
- C'est exactement une telle thèse que nous voulions justifier par une analyse structurale immanente.

De même dans son commentaire de *La Chartreuse*, Philippe Berthier a bien expliqué comment le roman qui est au départ *épique* devient progressivement *mystique*, Clélia fonctionnant, telle Béatrice, comme une *médiatrice* menant aux mondes supérieurs.³¹⁸ D'ailleurs certaines analogies sont étroites entre *La Chartreuse* et la *Divine Comédie*. Lydia Bauer a même montré que Ferrante Palla est un portrait de Dante projeté dans *La Chartreuse*.³¹⁹

317 West-Sooby [1997], p. 127.

318 Berthier [1995].

319 Bauer [1998].

L'attribution d'une réécriture d'éléments mythologiques par Stendhal n'est pas du tout une hypothèse excessive puisque non seulement, comme nous y reviendrons plusieurs fois au cours de cette étude, Stendhal connaissait parfaitement la mythologie classique mais que, comme y insiste M. Nerlich, il avait même le projet, dès 1802, de réécrire l'épopée de la *Pharsale* en l'honneur de Bonaparte et qu'à ce propos il parlait d'y insérer

"un jeu de prophéties et de présages, une descente aux enfers, une transposition des dieux de l'Antiquité dans un contexte contemporain, une identification de la Vierge avec une déesse antique (Vénus), le mythe de Déméter, une apparition de César/Bonaparte dans un champ de blé et une apparition de son oiseau héraldique : l'aigle." ³²⁰

On ne saurait être plus explicite et de tels projets règlent d'emblée par la positive la question de savoir si par exemple, comme nous l'affirmerons plus bas, le thème de Fabrice caché dans un champ de blé à Waterloo peut être considéré comme une figure mythologique ou non.

8. La sélection des composants pertinents

Un dernier point concerne les méthodes permettant de sélectionner certains composants de l'œuvre comme particulièrement pertinents. Comme nous allons le voir, il existe des procédures rigoureuses de segmentation et tout un ensemble de techniques permettant, un peu comme dans l'analyse linguistique des phrases, de dégager les structures opératoires. Mais dans le cas de certains auteurs comme Stendhal ou Proust, une méthode quasi infallible consiste à analyser les *duplications* de scènes (pensons à la façon dont le *Temps retrouvé* récapitule l'ensemble de *La Recherche* et fournit la clé de sa composition).

C'est ce qu'a fait Kosei Kurisu avec *La Chartreuse* en analysant les *deux voyages* de Fabrice, le premier concernant Waterloo (Chap. II-V) et le second, six ans plus tard (Chap. VII-XV), concernant Grianta.³²¹ L'étonnante similitude des détails est un critère de leur pertinence. En voici quelques-uns de particulièrement frappants repérés par l'auteur (il y en a en réalité encore plus).

- Vue sublime sur les deux branches du lac de Côme.
- Rôle des présages.
- Présage du marronnier planté par sa mère.
- Faux passeports.
- Prémonition d'emprisonnement.

³²⁰ Nerlich [1996], p. 87.

³²¹ Kurisu [1992].

- S'emparer d'un cheval en payant.
- Combat en tournant autour d'un arbre / d'une voiture.
- Rôle thématique de chasseur.
- Blessure au bras et à la cuisse lors du combat.
- Amour tendre pour Aniken (auberge de Zonders) : réalité et souvenir.
- Fabrice est pris pour un prince déguisé.
- Gina envoie son valet à sa rencontre.
- Fabrice rencontre les deux fois le général Conti et Clélia entourés de gendarmes.

9. La cryptographie stendhalienne

Nous avons attribué à Stendhal dans l'épisode de Waterloo une pratique esthétique de techniques cryptographiques. Cela nous a semblé tout à fait légitime dans la mesure où le goût général de Stendhal pour ces techniques de communication non verbale est bien connu et il aimait d'ailleurs les symboles obscurs comme tous les francs-maçons. Comme Consul à Civitavecchia, il avait également pratiqué le chiffrement des messages.

La Chartreuse fourmille de chiffres, de codes et d'alphabets, les plus évidents étant les signes et les présages de l'abbé Blanès, les communications alphabétiques entre Fabrice et Clélia dans la Tour Farnèse, le code lumineux (toujours dans la Tour) avec la Sanseverina,³²² sans parler du langage empathique des yeux qui est essentiel.

Selon William Berg, ce goût immodéré de Stendhal pour les codes serait à mettre en relation avec son voyeurisme et son goût pour un mode oblique de communication permettant de s'adresser à un autre élu sans être compris des autres.³²³ Mais selon nous il y a plus. Cette communication parallèle est nécessaire aux personnages "sublimes", "célestes" et "divins" du monde d'en haut pour pouvoir communiquer alors qu'ils sont immergés dans la vulgarité du monde d'en bas.

III. RAPPELS D'ÉLÉMENTS DE SÉMIOTIQUE NARRATIVE ET DISCURSIVE

Commençons par rappeler les définitions des composantes du parcours génératif.

³²² Pour ce code lumineux, voir Kogan [1974].

³²³ Berg [1978].

	Sémantique	Syntaxe
Structures discursives de surface.	<u>Sémantique discursive.</u> Sèmes extéroceptifs et classèmes. Traits figuratifs et configurations discursives. Axiologie figurative.	<u>Syntaxe discursive.</u> Actorialisation. Programmation spatio-temporelle des actions.
Structures sémio-narratives profondes.	<u>Sémantique fondamentale et narrative.</u> Sèmes intéroceptifs, valeurs sémantiques et codes.	<u>Syntaxe fondamentale et narrative.</u> Actants et rôles fonctionnels. Syntaxe actantielle (contrats, conflits, épreuves, performances).

Dans la théorie sémiotique standard ³²⁴, deux oppositions de base structurent le processus génétique de production d'un dispositif narratif :

- (i) l'opposition entre sémantique et syntaxe,
- (ii) l'opposition entre structures profondes (dites sémio-narratives) et structures de surface (dites discursives).

1. Structures sémio-narratives profondes

1.1. Sémantique fondamentale et narrative

Très différente d'une simple sémantique lexicale de type analyse componentielle, elle est constituée *de valeurs sémantiques fondamentales* — ce que l'on appelle des sèmes intéroceptifs — qui sont autant de contenus possédant une forte signification existentielle et anthropologique. Il s'agit de ce que Claude Lévi-Strauss a appelé des *codes* : endogamie/exogamie, filiation/alliance, vie/mort, humain/divin, nature/culture, masculin/féminin, matériel/spirituel, etc. Il est essentiel de noter que, en tant qu'universaux anthropologiques, ces valeurs sémantiques *ne sont pas directement subjectivables*. Elles possèdent initialement pour le sujet un sens "indicible" irreprésentable, prégnant au sens de Thom. Elles sont inaccessibles sinon à travers des expériences vécues leur donnant sens.³²⁵

324 Pour une introduction, cf. Courtès [1976], Greimas [1970], [1983] ainsi que Petitot [1985a]. Pour des précisions sur les termes techniques, cf. le *Dictionnaire* Greimas - Courtès [1979]. Dans ce qui suit, nous simplifions ce que l'on appelle le *parcours génératif* dans la théorie standard.

325 Cf. Petitot [1985c].

1.2. *Syntaxe fondamentale et narrative*

C'est précisément parce qu'elles sont maximale­ment déterminantes sur le plan existentiel et minimale­ment représentables sur le plan cognitif que les prégnances de la sémantique fondamentale ne peuvent être narrative­ment présentifiées et "saisies" qu'à travers ces véritables *mises en scène* que sont les mythes, les contes, les tragédies ou les romans. La thèse fondamentale de la théorie narrative est par conséquent que la *subjectivisation* de ces valeurs sémantiques ne peut s'effectuer qu'à travers des *actions* et, plus précisément, *une syntaxe actantielle*. Une telle syntaxe est "actantielle" au sens où elle fait interagir entre elles des unités syntaxiques formelles appelées *actants narratifs* qui s'inscrivent dans des énoncés et des programmes narratifs et subsument des rôles fonctionnels (les fonctions de Vladimir Propp). Leur liste est relativement restreinte : sujet/anti-sujet, sujet/objet-valeur, destinataire/destinateur, destinataire/anti-destinataire, adjuvant/opposant, observateur.

Ces actants doivent être soigneusement distingués des *acteurs* que sont les personnages du récit : la syntaxe narrative est profonde et non pas superficielle (discursive). Leurs rôles fonctionnels peuvent être d'ailleurs pris en charge au niveau discursif par des figures *non anthropomorphes*. Le vol de l'aigle qui décide brutalement Fabrice à partir pour Waterloo est par exemple une figure particulièrement pure de l'actant "destinateur".

La syntaxe narrative instaure et transforme des *relations* entre actants : des contrats initiaux et des sanctions finales entre des destinataires transcendants (manipulateurs et/ou juges, gardiens des contrats et garants des valeurs) et des sujets, des conflits polémiques et mimétiques ou des alliances entre sujets, des acquisitions de compétences, des traversées d'épreuves, des performances, c'est-à-dire des quêtes et des conquêtes ou des renoncements d'objets-valeurs par des sujets de désir, etc. Ce faisant, elle *investit* des valeurs sémantiques dans les actants (en particulier dans les objets-valeurs) et fait *circuler* ces valeurs investies. La thèse est que seule cette circulation, relevant d'une logique intentionnelle et événementielle de l'action, permet aux sujets de subjectiviser les valeurs. Paul Ricœur a analysé de façon particulièrement subtile cette sémantique praxique et pathique de l'intentionnalité, de l'action et de l'échange que fournit la théorie sémi­o-narrative.³²⁶

1.3. *La projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique*

La façon dont la syntaxe narrative prend en charge la sémantique narrative donne un statut rigoureux à l'un des principes de base du structuralisme, celui de la

326 Cf. Ricœur [1980] et Petitot [1985a](§ III.4).

"projection" de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique. Les valeurs sémantiques produites par la sémantique fondamentale s'organisent en paradigmes (cf. par exemple la célèbre analyse du mythe d'Edipe par Claude Lévi-Strauss dans l'*Anthropologie structurale*³²⁷.) C'est dire que les codes ou les prégnances qui constituent la substance sémantique profonde du récit combinent entre elles un petit nombre de catégories sémiques

"susceptibles (...) de rendre compte de l'ensemble des contenus investis faisant partie de la dimension choisie de l'univers mythologique".³²⁸

Ces codes et leurs sèmes sont pris en charge, nous l'avons vu, par des actants qui assument des fonctions narratives au sens de Propp. Par exemple, dans le mythe Bororo du dénicheur d'oiseau qui sert de mythe de référence au premier volume des *Mythologiques* de Lévi-Strauss, les combinaisons "Cru+Frais+Animal", "Cru+Frais+Végétal", "Cru+Pourri+Animal", "Cru+Pourri+Végétal" sont respectivement pris en charge par les actants animaux "Jaguar", "Cerf", "Vautour", "Tortue", ce qui fait que les intrigues actantielles faisant interagir ces actants développent syntagmatiquement le paradigme des catégories alimentaires.³²⁹

Découvert en phonologie, le principe structural de projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique est essentiel. Il montre en effet que la fonction de la syntaxe narrative est de rendre accessibles — subjectivables — des universaux anthropologiques qui, autrement, resteraient hors représentation, c'est-à-dire en quelque sorte "inconscients".

2. Structures discursives de surface

2.1. Syntaxe discursive

Le premier élément essentiel de la syntaxe discursive concerne la procédure *d'actorialisation*. Dans un acteur individué (dans un personnage du récit) s'intègrent, s'unifient et se transforment de nombreux rôles actantiels et thématiques différents, ces derniers (par exemple, dans Waterloo, les rôles thématiques de cantinière, de hussard, de général, de caporal, etc.)

"endossant les éléments sémantiques d'ordre attributif ou fonctionnel, dont le texte est tissé".³³⁰

327 Lévi-Strauss [1958].

328 Greimas [1970], p. 196.

329 Cf. Lévi-Strauss [1964].

C'est à travers cette progressive unification d'une pluralité de qualifications et de rôles dans une identité individuée globalement invariante (Fabrice par exemple) que s'opère l'alchimie sémiotique qu'est la subjectivisation des valeurs. L'effet en est la "psychologisation" des acteurs.

Le second élément essentiel de la syntaxe discursive concerne ce que l'on appelle la *programmation spatio-temporelle* c'est-à-dire l'enchaînement (la syntagmation) le long de séquences temporelles d'espaces partiels syntaxiquement indexés et sémantiquement investis où se localise l'effectuation des programmes narratifs et des interactions actantielles. La programmation spatio-temporelle exploite le temps et l'espace à des fins de signification. Elle est constitutive des mises en scène et des tableaux, mais aussi, par exemple, des liturgies ou des chorégraphies.

2.2. Sémantique discursive

La sémantique discursive corrèle, et même homologue, des valeurs sémantiques (des sèmes intéroceptifs produits par la sémantique fondamentale) à des *traits figuratifs* (des sèmes extéroceptifs.) Ces traits appartiennent à des figures s'organisant en configurations discursives (par exemple le soleil, les rayons, la chaleur, la lumière ; l'arbre, les branches, les racines, la terre, etc.). Subordonnés à la syntaxe actantielle, ils deviennent constitutifs des rôles thématiques de la syntaxe discursive.

La corrélation valeurs/figures opérée par la sémantique discursive est essentielle puisque c'est elle qui permet *d'encoder* — de façon chaque fois spécifique — *le sens dans des signifiants figuratifs*. Elle engendre ainsi des *images-signes* qui concrétisent les structures anthropologiques de l'imaginaire et en particulier de l'imaginaire *mythique* (au sens de Lévi-Strauss).

Un exemple particulièrement typique, qui joue un rôle de premier plan dans la plupart des grands récits (et en particulier dans *La Chartreuse*), est celui de ce que l'on appelle une *axiologie figurative*, c'est-à-dire l'homologation entre le code existentiel fondamental vie/mort (naissance, renaissance, etc.) et la structure figurative des éléments Feu/Air/Eau/Terre.³³¹

3. Du parcours génératif au schéma narratif

La structure globale d'un récit, appelée *schéma narratif*, développe linéairement un ensemble spécifique (en général extrêmement complexe) de composantes engendrées par le parcours génératif. D'obligations contractuelles en acquisitions de

330 Courtès [1976], p. 95.

331 Cf. l'exemple de Proust au Chapitre 5 et celui de Maupassant à l'Annexe 2 de ce même chapitre.

compétences et en épreuves qualifiantes, de conflits, d'alliances et de performances en épreuves glorifiantes et en sanctions axiologiques, le schéma narratif se manifeste comme

"un cadre formel où vient s'inscrire 'le sens de la vie'",³³²

comme un

"modèle hypothétique d'une organisation générale de la narrativité, qui cherche à rendre compte des formes à l'aide desquelles le sujet conçoit sa vie en tant que projet, réalisation et destin".³³³

IV. HYPOTHÈSES SÉMIOTIQUES POUR LA LECTURE DE *WATERLOO*

Revenons à *La Chartreuse* après ces brefs rappels sur la théorie sémio-narrative standard. Dans cet exercice structural de jeunesse, mes hypothèses de travail étaient les suivantes.

H1. Waterloo constitue un *Prologue* où le héros occupe une position d'observateur déssubjectivisé ("dépsychologisé"). Il est mis entre parenthèse comme acteur cognitif et comme sujet proprement dit. Mais cette désactorialisation massive ne fait pas du tout obstruction à la narrativité, bien au contraire. Beaucoup de codes et de thèmes sémantiques fondamentaux opèrent dans l'épisode, mais à travers des motifs figuratifs. Le développement narratif du roman prendra la forme d'une subjectivisation progressive, d'une actorialisation psychologisante de ce prologue figuratif qui en présente les clefs sous la forme d'un encryptage figuratif.

H2. L'opération narrative de Waterloo est donc, sur le plan de la technique de la mise en récit, tout à fait remarquable. *C'est une mise en récit qui est une mise en scène.* À ma connaissance, elle n'a d'égal que l'opération de "la petite phrase de Vinteuil" dans *Un amour de Swann* qui, elle aussi, est un motif figuratif encryptant dans un Prologue le destin sentimental du héros.³³⁴ La différence est que, dans *La Recherche*, Swann (donc un personnage du récit) fait lui-même la théorie sémiotique de l'opération, alors que dans *La Chartreuse* c'est au lecteur — "to the happy few" — qu'échoit cette performance cognitive.

H3. La non subjectivisation, la désactorialisation et la dépsychologisation au niveau du personnage principal ont pour effet une transformation profonde, spectaculaire même, des procédures standard de discoursivisation. Les structures profondes de

³³² Greimas [1976], p. 22.

³³³ Greimas-Courtès [1979], p. 245.

³³⁴ Cf. Chapitre 4.

l'épisode restent standard ; *mais les structures de surface ne le sont plus*. Cela se manifeste de trois façons complémentaires.

1. Les acteurs comme la geôlière, la cantinière, les hussards, le maréchal des logis, le caporal Aubry, etc. ne manifestent que leur rôle thématique et ni leur signification ni leur fonction actantielle réelles. Leur rôle thématique est apparent. Mais leur rôle actantiel est en revanche occulté puisque le sujet sur lequel il devrait opérer est discursivement mis entre parenthèses. Ces opérations actantielles existent néanmoins, *mais elles s'effectuent sur des substituts figuratifs de l'acteur "Fabrice"*. Autrement dit, les significations demeurent véridictoirement "voilées" tout simplement parce que, réduit au rôle actantiel d'observateur, le sujet n'y est pas constitutivement impliqué. L'application, assez unique dans l'histoire de la littérature, *des opérations véridictoires aux structures actantielles profondes sous-jacentes aux structures discursives* implique un effet de "voilement" de la vérité.

2. Dualelement, il existe des *actants figuratifs non actorialisés* qui jouent un rôle essentiel dans l'épisode dans la mesure où ils encodent dans le décor — comme dans un tableau d'un des grands maîtres qu'admirait Stendhal ou une mise en scène — les valeurs sémantiques du récit. Je veux parler des arbres, des boulets, des sillons dans la terre, des chemins, des canaux et des armes (fusils, sabres et autres pistolets). Ils encodent des valeurs sémantiques mais sans pouvoir réellement les manifester faute d'actorialisation. D'un côté donc, des acteurs réduits à de purs rôles thématiques qui masquent leurs rôles actantiels et, d'un autre côté, des actants figuratifs sans couverture actorielle. C'est, selon moi, à cet étonnant dispositif sémiotique qu'est dû le saisissant effet *véridictoire* de voilement / dévoilement si caractéristique de l'épisode de Waterloo.

Restituer :

(i) les fonctions actantielles sous-jacentes aux rôles thématiques, c'est-à-dire comprendre par exemple la fonction actantielle "initiatique" de la cantinière et du caporal, et

(ii) les couvertures actorielles des actants figuratifs, c'est-à-dire comprendre par exemple les raisons narratives des étonnantes métamorphoses du motif figuratif de l'arbre,

c'est rendre Waterloo lisible.

3. Il devient donc compréhensible que la *programmation spatio-temporelle* (traverser un canal, déboucher d'un bois, etc.) soit d'une précision aussi anormale dans cet épisode. C'est qu'elle programme en effet l'émergence des significations profondes successives. L'une des caractéristiques majeures de Waterloo est la densité en marqueurs et en séparateurs de séquences narratives ("tout à coup", "soudain", etc.). De

très nombreuses séquences sont programmées spatio-temporellement avec une remarquable précision. Dans la mesure où, en général, il ne se passe *rien* pour le sujet observateur, c'est que ce qui arrive advient *ailleurs*. Où ? Dans le décor. Autrement dit, dans l'épisode de Waterloo, le décor n'est pas décoratif. Il constitue la principale instance narrative.

Il s'agissait par conséquent de faire droit à l'étonnante mise en scène de Waterloo, de la lire au niveau figuratif et spatio-temporel comme significative en faisant l'hypothèse que le sens se trouvait encrypté dans des signifiants figuratifs et des images-signes. Il s'agissait de lire Waterloo non plus comme un texte mais comme un tableau génialement composé, et même, plus précisément, comme un paysage. Comme un paysage où le sens ne se trouve pas tant dans les personnages manifestes que dans la façon dont l'artiste a su composer la scène et disposer les figures. Bref, au lieu de traiter de façon standard les éléments figuratifs et leur cadre spatio-temporel comme une simple couverture discursive de structures profondes facilement accessibles, il s'agissait d'en faire le lieu même du *narratif* (au sens technique rappelé plus haut) et, en l'analysant, d'y faire apparaître la signification sémio-narrative profonde des acteurs et des micro épisodes.³³⁵ La compétence attribuée à Stendhal est celle d'un peintre. Ni plus, ni moins. Ce qui peut paraître étonnant dans le contexte d'une analyse littéraire apparaît en revanche comme tout à fait banal dans un contexte pictural où il est admis par tous les spécialistes que (du moins dans le cas des grandes compositions renaissantes et classiques) les motifs figuratifs (un château dominant un lac, un bois dominant une plaine, une rangée d'arbre, un canal, etc.) encodent figurativement l'interprétation anagogique (par exemple théologique) originale et spécifique que le peintre propose du sujet qu'il traite.

La conclusion de cette lecture structurale immanente a été, nous allons le voir, que Waterloo est le récit *d'un cycle existentiel complet* commençant par une naissance symbolique (l'évasion de la prison de B*** après 33 (!) jours d'incarcération) et finissant par une mort symbolique (l'évanouissement et le long sommeil à l'*Auberge de l'Etrille* consécutifs à la blessure reçue sur le pont de *la Sainte* près de l'*Auberge du Cheval blanc* "quartier général" du colonel Le Baron). Ce récit complet est celui d'une *initiation en quatre actes* au cours de laquelle Fabrice prend successivement contact (sans le subjectiviser) avec quatre mondes symboliques.

335 Lors du colloque de Stendhal, le professeur Victor Del Litto a magistralement montré les rapports qu'entretenait Stendhal avec la mise en scène.

- (i) Celui de la mort personnelle et des puissances chtoniennes. Le "maître" — au sens où l'on parle dans les mythes de "maître" du feu, de "maître" de l'eau, etc. — en est la cantinière.
- (ii) Celui de la violence et de la mort collective. Le "maître" — non individué — en est l'acteur collectif "hussards".
- (iii) Celui de la communauté ecclésiale. Le "maître" en est le caporal Aubry.
- (iv) Celui de l'individuation. Le "maître" en est le colonel Le Baron.

Il existe donc un sens mythique puissant de l'épisode de Waterloo au sens où

"le niveau mythique correspond, dans le parcours génératif, aux organisations sémiotiques profondes" (Greimas-Courtès [1979], p. 241).

On a souvent noté que la trajectoire actorielle de Fabrice dans *La Chartreuse* est celle d'une quête.³³⁶ L'existence de structures mythiques au sens classique s'opère à travers l'homologation de certaines composantes du récit avec des composantes mythologiques. C'est ce qu'a fait plus tard Michael Nerlich en utilisant une méthode complètement différente et en tenant compte d'une masse impressionnante de données biographiques sur les rapports étroits que Stendhal entretenait avec la mythologie. Dans le cadre d'une méthode structurale et immanente, et non pas projective et transcendante, il m'était évidemment impossible d'homologuer biunivoquement, comme l'a fait Michaël Nerlich, les personnages de *La Chartreuse* avec des personnages mythologiques effectifs, Fabrice avec Eros, Clélia avec Psyché, Ranuce V avec Dionysos, etc. D'ailleurs, le prologue qu'est Waterloo précède toute individuation proprement subjective de Fabrice. Mais, comme nous allons le voir, la méthode permet d'homologuer, sur la base de l'homologation "évidente" Napoléon-Zeus, le lieutenant Robert avec Hermès, le marquis del Dongo et le château de Grianta avec l'Hadès, la Sanseverina avec Aphrodite, l'abbé Blanès avec une figure sagittarienne de type Chiron, etc. Elle permet également de corrélérer le symbolisme propre à l'axiologie figurative de la bataille avec d'autres figures mythologiques, Déméter pour la terre éventrée, Perséphone pour le blé, etc. En revanche, l'interprétation anagogique de l'acte III centré sur le caporal Aubry semble faire de ce dernier une figure plus strictement chrétienne et kérygmatisée que dans la lecture de Michaël Nerlich.

Mais ce ne sont pas ces résonances mythologiques qui nous intéressaient. C'était le dispositif sémiotique de l'épisode. C'est sa structure sémio-narrative profonde qui permet en effet dans un second temps des opérations herméneutiques plus complexes.

³³⁶ Cf. par exemple West-Sooby [1997].

Comme dans le Laocoon, comme dans la "petite phrase" de Vinteuil, le sens s'accroche à la structure.

V. AVANT WATERLOO : DE LA NAISSANCE À LA RENAISSANCE ³³⁷

Avant que de commencer notre étude, rappelons, en y insistant, que, dans une approche structurale, les composants isolés sont sans signification ³³⁸ et que seules des *relations* entre composants sélectionnent des significations et peuvent donc être pertinentes.

Rappelons aussi, en y insistant tout autant, que la logique narrative et la logique figurative caractéristiques des univers mythiques *ne reposent pas sur des inférences*. Elles n'engendrent pas de nouvelles significations de façon vraisemblable par implication entre causes et effets mais *par contiguïté*. Comme dans un tableau, elles reposent sur *des juxtapositions et des analogies* (métonymies et métaphores). Elles engendrent de nouvelles significations de façon non vraisemblable (mais pouvant avoir l'apparence du vraisemblable) à partir de rencontres fortuites d'éléments affines. Ce sont des logiques reposant sur la projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique. C'est pourquoi, lorsqu'on les déploie temporellement dans des chaînes syntagmatiques, elles induisent spontanément des effets véridictoires de "prémonition", de "présage" et de "destin". Stendhal fait lui-même la théorie de ces logiques sémiotiques à travers le personnage de l'abbé Blanès le véritable éducateur de Fabrice del Dongo ³³⁹:

"L'abbé Blanès (...) avait enseigné [à Fabrice] que par des rencontres d'événements qui semblent fortuits aux yeux des non prévenus, l'Éternel daigne quelquefois donner des avis aux êtres qui se sont fait siens" (variante Chaper, p. 1388).

Quand nous parlerons dans la suite de logique narrative et/ou figurative, ce sera toujours dans ce sens.

1. Le dualisme politique et familial

Tout le début de *La Chartreuse* est dominé par un puissant *dualisme* géo-politique, socio-culturel, psychologique, symbolique et familial. ³⁴⁰ Ce dualisme oppose de façon quasi manichéenne deux régimes idéologiques, celui de la France

³³⁷ Dans la suite, les références à *La Chartreuse* renverront à l'édition de La Pléiade.

³³⁸ Conférer une signification intrinsèque à des composants isolés caractérise les interprétations *symbolistes* qui sont à l'opposé des interprétations structurales.

³³⁹ Stendhal a pris le nom de Dongo à un charmant petit village au Nord du Lac de Côme, hélas devenu célèbre à la Libération pour avoir été le lieu d'exécution sommaire le 28 avril 1945 de Mussolini et de sa maîtresse Clara Petacci.

révolutionnaire et celui de l'Autriche réactionnaire. D'un côté, le cosmos de la mère et de la tante, l'éveil, la vie, la joie, la fête, la bonne socialité, c'est-à-dire la démocratie, bref, la lumière (et même les Lumières). De l'autre côté, le cosmos du père et du frère, le sommeil, la mort, la tristesse, l'ordre, la mauvaise socialité, c'est-à-dire la généalogie nobiliaire, bref, les ténèbres. L'opposition entre les deux types d'empires, l'empire "républicain" gréco-romain de l'avenir et le "saint" empire romain-germanique du passé est vraiment d'une netteté manichéenne :

"On était plongé dans une nuit profonde par la continuation du despotisme jaloux de Charles-Quint et de Philippe II ; on renversa leurs statues, et tout à coup l'on se trouva inondé de lumière" (p. 26).³⁴¹

À partir du 15 mai 1796, l'Italie — et en particulier Milan — deviennent, dans tous les sens du terme, le théâtre d'un conflit de puissances.

Les oppositions constitutives de ces catégories sémiologiques sont prises en charge :

- (i) *spatialement* de façon très appuyée par l'opposition géographique des pôles de Grianta et Milan qui fonctionnent dans le récit comme de véritables ombilics spatiaux ; le pôle de Grianta étant lui-même divisé en trois sous-pôles : le château, le lac, le clocher ;
- (ii) *figurativement* par l'opposition entre le château et le lac.

Cette dernière opposition est d'une grande richesse. S'y trouvent investies les catégories sémiologiques du code de la spatialité et du code des éléments et des matières.

"Position peut-être unique au monde, sur un plateau à 150 pieds au-dessus du lac sublime",

le château dominateur, ancienne place forte défendue par d'épaisses murailles et de profonds fossés, véritable antre du couple anti-Destinateur Père-Frère, est fermé et vertical. Sa matière est la pierre. Il s'oppose terme à terme au lac, lieu de plaisir et de pêche, aire du couple Destinateur Mère-Tante, qui est quant à lui ouvert et horizontal et dont l'élément est l'eau.

340 Conformément à ce que nous avons dit, nous ne présenterons pas ici, serait-ce sous forme résumée, d'analyse globale de *La Chartreuse*. Le lecteur intéressé pourra se référer à des ouvrages classiques comme ceux de Michel Crouzet [1996], Pierre-Louis Rey [1992] ou Thompson [1982].

341 Stendhal a d'ailleurs souvent affirmé son exécution pour cette tyrannie "la plus soupçonneuse, la plus faible, la plus implacable" (*Rome, Naples et Florence*, III, p. 175, cf. p. 1379) qu'a été la tyrannie despotique du Saint Empire. Lors du Colloque de Stendhal, il fut agréable de le rappeler au moment où sa ville éponyme sortait elle aussi, tout comme Milan en 1796, des ténèbres du despotisme totalitaire communiste.

	Château	Lac
Code de la spatialité (topologie)	Fermeture	Ouverture
Code de la spatialité (dimensionnalité)	Vertical (Vertical + Fermeture = Domination)	Horizontal (Horizontal + Ouverture = Liberté)
Axiologie figurative	Pierre	Eau
Figure parentale	Père : maître de la pierre	Tante : maître de l'eau
Code existentiel	Mort	Vie

Les premiers termes sont répulsifs (excès de distance par rapport au pôle Père-Frère). Les seconds sont attractifs (défaut de distance et excès de proximité par rapport au pôle Mère-Tante).

La qualification topographique du château comme "situé dans une position peut-être unique au monde", ne doit pas être entendue seulement dans un sens esthétique mais aussi dans un sens littéral. Le château est un lieu unique dans la mesure où, dans la logique narrative-figurative, il se trouve homologué, nous le verrons, à un lieu mythologique (l'entrée des Enfers).³⁴² Le lac est également unique. Il est "sublime" et, comme le remarque Claude Sheiber, il est même "la matrice du sublime".³⁴³

Il existe une combinatoire très précise et une cohérence globale de ces motifs figuratifs. Ils se transforment de façon remarquable et constituent *un contrepoint figuratif* de la progression narrative et actorielle. Dans le cas de Waterloo, ils vont même s'y substituer puisque cette dernière fait défaut.

Il faut noter par exemple les deux médiations complémentaires dans ce jeu des catégories sémiques Vertical/Horizontal, Pierre/Eau, Mort/Vie, Père/Tante.³⁴⁴

(i) La *digue* du père : horizontale, en pierre, conquise le long du lac, près de la fameuse allée de platanes, conduisant à une chapelle funéraire bâtie en blocs de granit énormes, donc à la mort et à son expression sociale, la généalogie (les bas-reliefs). Il

³⁴² Nous avons vu au chapitre précédent comment, au moyen de méthodes analogues, Proust homologue dans *La Recherche* le château de Guermantes avec l'entrée des Enfers.

³⁴³ Sheiber [1988], p. 36.

³⁴⁴ Elles interviennent toutes deux après 1813 au chapitre II lorsque Gina retourne à Grianta.

s'agit d'une *horizontalisation* de la configuration négative qui empiète ("conquise le long du lac") sur la configuration positive.

(ii) L'*érection* de Gina sur un rocher isolé au milieu du lac lors de la tempête. Cette toute picturale "naissance de Vénus" constitue une *verticalisation* de la configuration positive. Aphrodite sortant des ondes, Gina est une naïade. L'eau est son élément. L'épisode est d'une importance toute particulière puisqu'il est le seul événement précis qui, avec la rencontre d'une noble jeune femme, l'incarcération dans "l'immense tour ronde" du château Saint-Ange et l'évasion à l'aide d'une corde, se trouve détaillé dans le texte sur *La Jeunesse d'Alexandre Farnèse*³⁴⁵ qui a servi d'amorce à *La Chartreuse*.³⁴⁶

Comme exemple spectaculaire de transformation, il suffira ici de mentionner l'étonnant signal donné par la Sanseverina, maître de l'eau donc, pour le déclenchement de la révolution à Parme : vider le château d'eau dans les rues, c'est-à-dire "re-horizontaliser" l'eau verticalisée. La joie qui "n'en finissait point" de Ludovic à cet ordre, Ludovic "riant comme un fou" et "répétant sans cesse : Du vin aux gens de Sacca et de l'eau à ceux de Parme !" (p. 388), ainsi que la réplique "*Et de l'eau pour les gens de Parme !*" reprise deux fois par la duchesse (et soulignée par Stendhal) font partie de ces multiples repères gros comme le château de Grianta que Stendhal laisse aux happy few.³⁴⁷

Toutefois, bien que Grianta soit dominé par les figures du château infernal et du lac sublime, il ne s'y réduit pas. Outre le clocher de l'abbé Blanès, il comprend un troisième élément : les forêts et les bois. Par deux fois, lorsque Gina victime de sa "noble pauvreté" retourne à Grianta (chapitre II, p. 45) et lorsque Fabrice y revient (chapitre VIII, p. 166), Stendhal décrit de façon dithyrambique, en le plaçant avec insistance (c'est un leitmotiv) encore plus haut que la baie de Naples dans l'échelle

345 Appendice I de l'édition Pléiade (pp. 504-510).

346 L'anecdote concerne la célèbre "catin" Vandozza Farnèse (divinement belle, brillante et reine de Rome) fille de Ranuce Farnèse qui adorait son neveu Alexandre. Alexandre fut incarcéré au château Saint-Ange et s'évada à l'aide d'une corde soutenu par sa tante et son amant Rodrigue Borgia (futur pape Alexandre VI). Alexandre eut ensuite une liaison avec Cleria qui lui donna deux fils dont l'un reçu en 1534 le duché de Parme et de Piacenza. Lors d'une partie de plaisir une nuit de belle lune sur le Tibre, Vandozza se jeta à l'eau déguisée en naïade pour réciter des poèmes et son amant se jeta à son tour pour lui éviter d'être entraînée par les tourbillons. À ceux qui s'alarmaient, elle répondit dans un sonnet "que l'on savait bien qu'une naïade ne pouvait se noyer" (p. 507).

347 Sur la dimension mythique dionysiaque de l'ivresse dans *La Chartreuse*, et en particulier lors de cette orgie de vin à Sacca pendant l'inondation de Parme, cf. Felman [1971].

esthétique du sublime et du gracieux, le paysage de Grianta : le lac mystique à trois branches, les promontoires, les bois "sacrés" et les pics des Alpes.

Ces descriptions ont été complétées pour la nouvelle édition de *La Chartreuse* par un fragment (inachevé)³⁴⁸ : *la forêt entre Lugano et Grianta*, concernant le retour de Fabrice à Grianta après Waterloo (Chap. V, p. 95). Stendhal y insiste également sur le caractère "sublime" et "unique" des ces "pentes immenses" et de ces "grands bois".

"Ces forêts ont des genres de beautés uniques au monde. Je doute que hors d'Italie, on en trouve de ce caractère" (p. 522).

Avec les pics enneigés des Alpes, le sublime s'y mêle à la volupté et contraste avec la tristesse oppressive des "plaines verdoyantes". Il met Fabrice "hors de lui de bonheur" et "élève l'âme jusqu'à l'héroïsme". Nous allons voir pourquoi ce motif des forêts et des bois est si important : le château est habité par le père, le lac par la tante ; *les bois (et le bois) constituent l'élément propre à Fabrice*.

Chaque héros "sublime" — c'est-à-dire appartenant au monde mythique — possède ainsi ses *lieux caractéristiques*, en quelque sorte son habitat canonique : le lac pour la Sanseverina, les forêts et les pics sublimes pour Fabrice.

Acteur	Sanseverina	Fabrice
Site	Lac sublime	Forêts et pics sublimes

2. Le médiateur Robert

Dans ce contexte, le père réel de Fabrice, à savoir le lieutenant Robert, apparaît comme un médiateur, comme un messenger du nouveau monde dans l'ancien. Cette fonction est exprimée figurativement avant tout par son costume.

Il existe d'ailleurs une remarquable combinatoire des costumes dans le début de *La Chartreuse*, combinatoire qui va plus loin que les simples jeux de transformation d'identité et possède un sens intrinsèque. Espion au service du pouvoir autrichien, le marquis del Dongo met pour lui seul son habit de chambellan "brodé, garni de tous ses ordres" (p. 27) lorsqu'il dicte des lettres secrètes ou accomplit ses basses besognes. Gina déguise pour s'en amuser le jeune Fabrice en hussard. Le lieutenant Robert assemble une veste française toute rapiécée à un pantalon autrichien et a honte aux yeux d'autrui de ses chaussures trouées. Cette combinatoire des vêtements repose sur deux oppositions véridictoire :

348 Appendice IV de l'édition Pléiade (p. 521).

- (i) l'habit vu par les autres / par soi ;
- (ii) l'habit vrai / faux reflet de la personnalité.

	Marquis	Robert (pantalon volé)	Robert (chaussures trouées)	Fabrice (déguisé en hussard)
Vu par les autres	–	–	+	+
Vu par soi	+	+	–	–
Vrai reflet	+	–	+	–
Faux reflet	–	+	–	+

Mais, évidemment, l'image-signe essentielle est celle des "malheureuses ficelles" (p. 18) permettant au lieutenant Robert de remplacer ses semelles trouées par des morceaux de chapeau. Outre la massive synthèse médiatrice haut/bas et l'apparition du motif déterminant de la corde, c'est le thème du liage qui semble dominer. Messenger, le lieutenant Robert est le maître du liage. Son caractère "hermétique" (dont la découverte a été l'élément déclencheur de l'interprétation de Michael Nerlich) sera confirmé plus bas sur des bases structurales immanentes.

3. L'enfance du héros

En ce qui concerne la date de naissance de Fabrice, nous disposons des indications suivantes :

"Il venait justement de se donner la peine de naître lorsque les Français furent chassés" (p. 33).

Or, les Français sont chassés de Milan en avril 1799 "à la suite de la bataille de Cassano" (p. 30). Ailleurs, il est dit que Fabrice est né treize mois avant Marengo (14 juin 1800). Cela fait pour la date de naissance mars-avril 1799 (et non 1798 ainsi qu'on l'a proposé).

Dans son enfance, Fabrice est d'abord l'otage du dualisme familial. D'un côté, un père ennemi (premier anti-Destinateur), sinistre et socialement pétrifié, homme du passé, de l'ordre et de la légitimité qui, dans des espaces clos (en particulier le cabinet du château), assujettit son fils au poids symbolique de la filiation et de la généalogie : par exemple apprendre le latin sur "un magnifique volume orné de plus de cent

gravures" qui "était la généalogie latine des Valserra, marquis del Dongo" (p. 34).³⁴⁹ D'un autre côté, une tante amie (premier Destinateur) riieuse, passionnée et socialement exaltée, femme du présent, des mondanités et de la sentimentalité qui, dans des espaces ouverts, entraîne son neveu vers l'enthousiasme de la liberté.

En fait, le dualisme envahit l'enfance. Fils naturel, Fabrice est initialement, à tous les niveaux, *entre* des termes en conflit. Il naît entre deux occupations françaises. Il grandit entre la France et l'Autriche, entre Milan et Grianta, entre un anti-père et une tante incestueuse, entre la nature et la culture (c'est un esprit primitif, inculte et mystique), entre la chasse et la pêche, etc. Ainsi multiplement clivé, son moi n'est pas défini. Il se construira peu à peu — *La Chartreuse* étant la quête d'une authenticité subjective —, mais seulement après que le Prologue de Waterloo en aura fourni les clés.

Trois configurations figuratives dominent la description de l'enfance de Fabrice.

1. La chasse dans les bois et surtout la pêche, et même le vol, des poissons, la nuit, sur l'eau horizontale du lac, avec ce singulier dispositif de la corde verticale et de la planchette de liège surmontée d'une sonnette.
2. L'observation, et même la contemplation, des étoiles, la nuit, dans le clocher de l'abbé Blanès, avec le dispositif du télescope. Ce puissant investissement nocturne de la verticalité vers le bas (vers l'eau profonde, grâce à la corde) et vers le haut (vers le ciel, l'air, grâce au télescope) complémente celui de l'horizontalité du lac sublime.

Lac	Clocher
Eau nocturne	Ciel étoilé
Poissons	Étoiles
Corde + planchette	Lunette
Vertical bas	Vertical haut

3. La troisième configuration, absolument déterminante pour notre propos, est celle de *l'arbre* de Fabrice, du marronnier planté par sa mère l'hiver de sa naissance. Cette image-signe fonctionne d'abord comme un thème figuratif et un schème géométrique transformant ceux déjà répertoriés. Mais elle fonctionne aussi comme un emblème, un symbole, *une figuration explicite du moi*. "Mon arbre", "l'arbre chéri" introduit un équivalent figuratif d'une subjectivité qui reste à construire, *une métonymie fondatrice*. Sur un plan symbolique naïf, l'arbre fonctionne évidemment comme une métaphore.

³⁴⁹ Rappelons que cet ouvrage représentant "force batailles", "plaisait fort au jeune Fabrice" (p. 34).

Mais sur le plan narratif structural, il fonctionne bien en fait comme une métonymie d'un type particulier : prendre la métaphore du moi pour le moi, c'est-à-dire transformer la métaphore figurative *en un actant syntaxique à part entière*. En rester à la métaphore, ce serait en rester à un simple symbolisme. Le passage à la métonymie permet une opération narrative de nature "picturale". Une de nos premières hypothèses a alors été que, dans l'épisode de Waterloo, *les métamorphoses de l'arbre constituent un équivalent métonymique des métamorphoses d'un sujet* (ce sujet par défaut réduit au rôle actantiel d'observateur incompetent).

Mais nous n'en sommes pas là. Pour l'instant, notons la façon dont le schème de l'arbre transforme les schèmes antérieurs. L'axe de la verticalité y est occupé par *le bois* et le plan de l'horizontalité par *la terre et le cercle* : "j'ai bêché la terre avec respect à l'entour de l'arbre chéri" (p. 50). Cette double transformation des éléments et des matières, /Eau → Terre/ relativement à Gina et /Pierre → Bois/ relativement au marquis, se développe tout au long du roman comme un contrepoint figuratif des événements politiques et des intrigues passionnelles. Il suffit de penser, après l'étonnant signal du château d'eau, au non moins extraordinaire dispositif de la *double cellule* de la Tour Farnèse où une "cabane en planches (...) de noyer, chêne et sapin" vient redoubler une cellule "composée d'énormes pierres de taille" (p. 310). Un tel dispositif est extraordinaire non seulement par son originalité et sa puissance symbolique mais aussi par la richesse des transformations figuratives dont il est l'aboutissement. En particulier, la contemplation nocturne, vers le haut, des étoiles dans un clocher en pierre s'y transforme en la contemplation, vers le bas, de Clélia dans une tour doublée de bois. Cette transformation figurative très Lévi-straussienne accompagne chez Fabrice la transformation "psychologique" de la spiritualité "mystique" en spiritualité amoureuse. Bref, mythiquement parlant, Fabrice est le maître des arbres et du bois.

4. L'abbé Blanès

Il faut évidemment accorder une importance toute particulière à l'abbé Blanès, puisque outre son rôle de père spirituel et d'autorité morale, il occupe aussi le rôle d'un Destinataire détenteur du sens des valeurs et des signes, c'est-à-dire du destin. Son rôle d'initiateur est capital car, ainsi qu'y insiste Claude Sheiber, le personnage stendhalien "sublime" *interprète* les signes naturels.

"Le monde stendhalien est caractérisé par l'irrationnel du signe et de son présage, ainsi que par des formes particulières de symbole."

"Les signes du destin orientent le romanesque et lui confèrent dans une certaine mesure son unité et son sens." ³⁵⁰

Il faut souligner à ce propos que la fameuse épigraphe de Ronsard sur l'astrologie qui ouvre le chapitre II et qui est tirée de l'*Élégie pour Hélène* est la seule de l'ouvrage, à côté de celle de l'Arioste et de celle de *La Chartreuse* elle-même qui ouvrent respectivement les deux parties. Tout invite à prendre ce texte à la lettre, comme une *théorie du signe* propre à Stendhal. En la paraphrasant, on pourrait dire que Stendhal "nous écrit, par notes non obscures, les sorts et les destins" de ses créatures, qu'il nous prédit les événements par des "caractères", mais que ses lecteurs "méprisent tel écrit, et ne le lisent pas".

René Servoise a d'ailleurs remarqué à propos de cette épigraphe qu'il considère

"d'une importance cardinale pour l'intelligence du roman",

comme une citation qui

"nous met sur le chemin de l'interprétation à donner à *La Chartreuse*" ³⁵¹,

que Stendhal en a changé le texte. En effet :

"Tout épris d'avenir, je contemple les cieux,"

y remplace

"Attaché dans le ciel, je contemple les cieux,"

et

"Car lui, du fond des Cieux regardant un humain,

"Parfois mû de pitié, lui montre le chemin;"

y remplace

"Car lui, dédaignant (comme le font les humains)

"D'avoir encore et papier et plume entre les mains;"

Homme "d'une honnêteté et d'une vertu *primitives*" (p. 38), craint comme un magicien par les paysans, haï par les gens cultivés, savant, méprisant les langues et en particulier le latin, l'abbé Blanès appartient à un monde différent et autonome, celui des signes, des prophéties et des présages. Dans un tel contexte, la fameuse référence si insistante au terme *equus* doit sans doute s'interpréter comme une référence au signe *equus* c'est-à-dire au Sagittaire. D'où une possible homologation mythologique de l'abbé Blanès avec une figure de type Chiron. Elle vient compléter les autres homologations,

350 Sheiber [1988], p. 40.

351 Servoise [1980], p. 13.

elles totalement évidentes, du marquis à Hadès et de Gina, sœur du marquis, à Aphrodite.

5. Le vol de l'aigle et la destination

Ce qui motive le départ de Fabrice est un exemple narratif parfait de la façon dont un actant Destinateur opère contractuellement sur un actant sujet pour le modaliser selon la modalité du vouloir. Le symbole figuratif en est le vol de l'aigle (on notera à ce propos la précision de la programmation spatio-temporelle : "il était six heures moins sept minutes", "nous nous promenions sur le bord du lac dans l'allée de platanes", "nous marchions vers le sud", "l'aigle volait vers la Suisse, et par conséquent vers Paris" (p. 49)). "Tout à coup", "à l'instant", le sujet se trouve puissamment motivé. "Par un effet singulier", par une "idée [qui] vient d'en haut", "sans discuter", "il prend sa résolution". "En un clin d'œil" sa modalisation négative disparaît "comme enlevée par un souffle divin". Ainsi frappé par l'illumination évidente d'une destination, Fabrice s'éveille de sa torpeur et part "joindre l'empereur". Il part en quête d'une valeur sémantique supérieure, la liberté, l'honneur et l'héroïsme :

"j'irai mourir ou vaincre avec cet homme marqué par le destin et qui voulut nous laver du mépris" (p. 50).

6. L'arbre du moi

C'est en ce point précis qu'intervient la métaphore déterminante de *l'arbre* (qui est d'ailleurs, nous l'avons vu, en partie aussi une métonymie). Notre hypothèse est que l'analogie "arbre = moi", bien explicitée par Stendhal, est *fondatrice* : elle commandera en grande partie notre interprétation de l'épisode de Waterloo. Stendhal la formule de la façon suivante :

"ces vieux murs noircis (...) sont pour moi ce que l'hiver est pour mon arbre",

et les "feuilles printanières" de l'arbre signifient que Fabrice va "sortir de l'état de torpeur" qui l'accable. L'analogie complète est par conséquent :

Réveil (sortir de la torpeur)	≈	Feuilles printanières
Sommeil (languir dans les vieux murs)		Hiver
Fabrice		Arbre

De la plantation de son marronnier éponyme par sa mère au moment de sa naissance jusqu'à la cage en bois de la Tour Farnèse, la trajectoire de Fabrice est codée par la trajectoire parallèle du motif de l'arbre. Rappelons par exemple la seconde intervention du marronnier emblématique lors du retour clandestin et incognito de Fabrice à Grianta 5 ans après Waterloo. Il fait un grand détour pour retourner voir son arbre. Il trouve

"l'une des principales branches du jeune arbre, qui pendait desséchée",

il la coupe, répare soigneusement la blessure

"afin que l'eau ne pût pas s'introduire dans le tronc"

et, à nouveau,

"bêche la terre autour de l'arbre chéri" (p. 180).

"Au total, il n'était point triste, l'arbre était d'une belle venue, plus vigoureux que jamais." (Ibid.)

Juste après cet épisode, en rentrant de Grianta, par crainte des gendarmes car il possède un passeport qui risque de lui valoir la prison, Fabrice

"courut se cacher dans le tronc creux d'un énorme châtaigner." (p. 181)

Lors des recherches supplémentaires que j'ai entreprises pour ce volume, j'ai découvert que Robert Chessex avait également souligné non seulement l'importance de l'arbre comme métaphore du moi mais également l'existence dans *La Chartreuse* d'une sorte d'histoire de l'arbre parallèle à l'histoire du héros. Selon lui, le marronnier de Fabrice est un "arbre totem", un "arbre tutélaire" auquel le héros s'identifie. Stendhal est poussé

"non seulement à identifier les personnes à des arbres mais à accorder aux arbres la personnalité, voire la conscience." ³⁵²

Et il ajoute

"La fréquence du recours aux arbres dans des situations extrêmes (...) incline à penser que Stendhal a essayé de renforcer l'accent dramatique de certaines scènes (...) en les doublant d'une version symbolique parallèle dans laquelle les arbres, par l'effet d'une sympathie personnelle, jouent le rôle de catalyseurs." ³⁵³

Comme nous allons le voir, le décor de Waterloo est un vaste déploiement de ce principe métonymique.

³⁵² Chessex [1983], p. 356.

³⁵³ Ibid., p. 363.

7. La prison et la renaissance

Bien qu'un certain nombre d'éléments en soient intéressants à analyser (la bourse ornée de perles de Gina, les diamants de la mère, le passeport de Vasi le marchand de baromètres "portant sa marchandise", les 33 jours de prison, les 36 ans de la geôlière, etc.), nous n'étudierons pas ici la transition Grianta → Waterloo. En effet, sa fonction est assez évidente :

- (i) changer d'espace ;
- (ii) changer d'identité (prendre l'habit d'un hussard mort : "j'ai pour ainsi dire succédé à son être" (p. 55)) ;
- (iii) réinitialiser le récit.

En ce qui concerne le troisième point, la réinitialisation du récit, l'évasion de Fabrice doit évidemment être interprétée comme une nouvelle naissance effectuée sous l'égide d'une figure maternante (la première d'une triade : geôlière-cantinière-aubergiste), la geôlière de la prison de B*** qui lui "sauve la vie" et le destine à travers la métamorphose du hussard mort.

VI. WATERLOO. ACTE I

1. L'état initial

Le rideau s'ouvre sur le cycle complet qu'est le microcosme de Waterloo avec la célèbre phrase qui conclut le chapitre II :

"sur les cinq heures, il entendit la canonnade : c'était les préliminaires de Waterloo" (p. 56).

Les détails apparemment contingents qui précèdent cette ouverture ont pour fonction de créer *un état initial*. Il est essentiellement négatif et caractérisé par :

- (i) l'habit de hussard ;
- (ii) la loi du silence (le veto de la parole) ;
- (iii) le "mauvais cheval" acheté par signes ;
- (iv) la pluie battante (eau) ;
- (v) la boue (eau+terre) ;
- (vi) l'entrave à la marche, l'impossibilité d'avancer.

Dans une analyse exhaustive (ce qui ne pourra évidemment pas être le cas dans cette étude), il faudrait suivre le développement de ces thèmes. Les thèmes (iv) et (v) amorcent un décor et une axiologie figurative qui sont dominés par l'eau et la terre. *Les actants figuratifs*, arbres, boulets, sillons et chevaux vont y opérer. Initialement, les éléments eau-terre sont à l'état de *mélange* (pluie battante et boue). Progressivement, ils

se *séparent* pour aboutir finalement à l'épisode du pont de la Sainte. Les thèmes (ii) et (vi) sont essentiels. À partir d'un état initial de réduction au silence, c'est-à-dire à l'état de non-sujet observateur³⁵⁴, s'amorce une progression précise au cours de laquelle, par à coups, Fabrice retrouvera l'usage de la parole : parler en italien → parler sans être entendu à cause du fracas des canons → parler. Cette progression est scandée par des événements narratifs. Elle fournit un indice essentiel et infaillible d'une progression plus profonde s'opérant au niveau sémio-narratif. Il s'agit là d'une règle de lecture : à chaque fois qu'un progrès se marque dans l'accès à la parole, c'est qu'un événement essentiel — en général encrypté figurativement — vient de se produire. Autrement dit, ces progrès fonctionnent comme autant de sanctions positives d'une acquisition de compétences — disons d'une "initiation" ou d'un "apprentissage" — même si celles-ci ne sont pas subjectivisées par le héros qui demeure spectateur. Car ce qui est particulièrement réussi narrativement dans l'épisode et constitue une innovation littéraire (bien notée par les commentateurs) est que toutes les structures classiques du roman d'initiation, d'éducation et de formation y sont présentes tout en y étant *déniées*. Waterloo est une sorte de *Bildungsroman* en miniature où l'éducation (pas seulement sentimentale) du sujet s'effectue à son insu.

Il en va de même pour l'autre entrave qu'est l'impossibilité d'avancer. Sa levée progressive est également l'indice de transformations sémio-narratives profondes.

En ce qui concerne (i), les changements de statut de Fabrice, hussard, fantassin, à nouveau hussard, etc., sont évidemment des démarcateurs essentiels. Ils délimitent des séquences qui fonctionnent comme autant de scènes ou d'actes (au sens théâtral).

Il en va de même de (iii). Le thème du cheval est déterminant dans Waterloo et d'une richesse étonnante. Les changements de chevaux — comme d'ailleurs les changements d'armes, sabre, fusil, à nouveau sabre, pistolet, etc. — constituent également des démarcateurs privilégiés. L'exemple le plus spectaculaire en est l'épisode des hussards qui s'ouvre par l'achat du cheval fougueux qui rejoint ventre à terre l'escorte et qui se clôt sur le vol du cheval et la disparition de l'escorte.

354 Pour l'analyse théorique des différentes positions de sujet, cf. Coquet [1984].

2. La cantinière I. Premier noyau : la rencontre avec la mort

La vivandière est clairement une mère initiatrice, narrativement un adjuvant, qui éduque Fabrice et "l'abreuve de conseils" pour lui "apprendre le métier de soldat" (p. 59). Ses recommandations portent sur le cheval (il faut que Fabrice "achète un autre cheval", un cheval de guerre (p. 57)) et les armes (un fusil plutôt qu'un sabre (p. 56), piquer plutôt que sabrer (p. 60)).

Dans ce premier acte, qu'elle domine, les thèmes se nouent en deux noyaux centrés sur deux images-signes : d'abord le sentier barré par le cadavre, puis ensuite la fausse attaque et l'arbre déraciné.

L'image-signes de la rencontre du cadavre

"posé en travers du sentier, qui faisait horreur au cheval et au cavalier" (p. 59)

est particulièrement forte. Elle initialise une progression marquée par la sortie partielle de la boue : l'état initial "il y avait un pied de boue", "la petite charrette fut sur le point d'y rester", "son cheval tomba deux fois" se transforme en un état plus propice :

"bientôt le chemin, moins rempli d'eau, ne fut plus qu'un sentier au milieu du gazon" (pp. 58-59).

Un événement va "donc" (un "donc" non pas au sens d'une inférence mais au sens de la logique figurative que nous essayons de développer ici) se produire. C'est la rencontre avec la mort. Les deux caractères du cadavre sont les pieds sales et l'œil ouvert.

Il faut lire l'image comme un tableau.³⁵⁵ Tout y est pertinent et significatif et en particulier :

(i) la dualité œil ouvert / pieds sales (pensons à la dualité chapeau / semelles du lieutenant Robert) ;

"Ce qui le frappait surtout c'était la saleté des pieds de ce cadavre qui déjà était dépouillé de ses souliers."

"Il était resté avec un œil ouvert."

"Ce qui lui faisait horreur surtout c'était cet œil ouvert." (p. 59)

(ii) la position du corps allongé en travers du sentier et fixant le vide de son œil mort.

355 On imagine assez bien un tableau à la façon du Géricault de *l'Officier de chasseurs chargeant*, du *Cuirassier blessé* et des cadavres du *Radeau de la Méduse* : "Fabrice del Dongo serrant la main d'un cadavre à Waterloo".

Étant donnée l'importance absolument critique des dispositifs optiques et scopiques dans l'œuvre de Stendhal et en particulier dans *La Chartreuse*³⁵⁶— importance soulignée par des auteurs comme Proust et par de nombreux commentateurs³⁵⁷— il faut positionner ce regard mort dans un cycle transformationnel où la vision, sa géométrie, ce qui est vu ou non vu jouent un rôle structural. Nous nous bornerons à rappeler ici les éléments suivants.

(i) Premier épisode du Clocher :

– Vertical, nocturne, vers le haut : étoiles.

(ii) Deuxième épisode du Clocher (retour incognito à Grianta (p. 176)) :

– Vertical, diurne, vers le bas : "l'aspect grandiose" des jardins et de la "cour intérieure du château de son père", homme désormais affaibli "arrivant aux bornes de sa vie", les "moineaux", les "orangers".

– Vertical, diurne, vers le bas : la procession "tout à fait sous le clocher" "de jeunes filles vêtues de blanc".

– Horizontal, diurne : la "vue sublime" des "deux branches du lac".

– "L'énorme jalousie de bois" qui permet de "voir sans être vu".

(iii) Tour Farnèse :³⁵⁸

– Vertical, diurne, vers le haut : "les abat-jours énormes" en bois "ne devaient laisser aux détenus que la vue du ciel" (p. 319).

– Vertical diurne, vers le bas (à travers l'abat-jour) : Clélia, le jardin, la volière des oiseaux (p. 310), "les beaux orangers" achetés par Clélia (p. 315), etc.

– Horizontal, nocturne et diurne : le "spectacle sublime" de la chaîne des Alpes (p. 310). Klaus Engelhardt a bien insisté sur la dimension mythique de la tour et sur son lien avec le clocher de Blanès :

"[The tower] constructed on the platform of a fortress, imposing in itself, and to which the prelude of the bell tower of Grianta gives a mythical dimension."

(iv) Waterloo :

– Les deux dispositifs optiques de la longue-vue de Ney (nous allons y revenir).

356 On a calculé que statistiquement "le langage des yeux" augmente de 65% entre *Le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse*.

357 M. Leoni [1996] parle par exemple de "surdétermination du scopique" et "d'immense polarisation autour du champ scopique".

358 Pour le rôle mythique et symbolique de la Tour Farnèse, cf. entre autres *The tower as emblem* de Stephen Gilman [1967].

– Le cadavre fixant le vide (investissement massif de la verticalité ascendante par la valeur /mort/).

Sur le plan de l'acquisition des compétences, c'est-à-dire de l'éducation du héros, la rencontre du cadavre est un apprentissage de la mort (effectué sous l'égide de la figure maternelle éducatrice). D'ailleurs, comme l'a noté Mairit Nordenstreng-Woolf, c'est de façon générale que dans *Waterloo*

"l'ordre des regards annonce l'éducation sentimentale que va révéler *La Chartreuse de Parme*."³⁵⁹

Comme l'explique aussi Klaus Engelhardt :

"When Fabrice sees for the first time a dead soldier, it is mainly the soldier's open eye which reveals to him all the horrors of the battlefield. (...) And this is only the beginning of Fabrice's education."³⁶⁰

Nous distinguerons trois caractères de cette scène.

D'abord le fait qu'il s'agit d'une rencontre individuelle. À ce titre elle est

- (i) à corrélérer aux deux autres rencontres individuelles : l'ennemi agonisant sous les sabots du cheval et le cuirassier qu'on ampute ;
- (ii) à opposer aux rencontres collectives : les "champs" de cadavres ("les habits rouges" (p. 63)), les lignes d'ennemis à l'horizon.

Ensuite la dimension de *sur-proximité* : traiter le cadavre comme un vivant

"donne-lui une poignée de main pour voir s'il te la rendra" (p. 59).

Cette sur-proximité par contact s'oppose à la sur-distance par contact qui consiste, dans l'épisode des hussards, à galoper ventre à terre sur des blessés.³⁶¹

Serrer la main du cadavre (Acte I)	Galoper sur les habits rouges (Acte II)
Individuel	Collectif
Sur-proximité	Sur-distance

³⁵⁹ Nordenstreng-Woolf [1974], p. 237.

³⁶⁰ Engelhardt [1972].

³⁶¹ Dans les dispositifs optiques de l'épisode des hussards, nous verrons plus bas opérer une opposition analogue entre /sur-proximité/ et /sur-distance/, /individuel/ et /collectif/, la connexion ne s'effectuant plus ici par contact (main, sabot) mais par vision.

3. La cantinière II. Deuxième noyau : la fausse attaque et l'arbre déraciné

Un bel effet de programmation spatio-temporelle ouvre une nouvelle scène :

"Dans ce moment la route s'enfonçait au milieu d'un bouquet de bois"
(p. 60).

Notre héros y subit une première épreuve : l'attaque de trois ou quatre soldats. Cette épreuve est typiquement *déceptive* : il ne s'agit pas en fait d'une attaque mais seulement d'une fausse alerte

"ce sont des nôtres, dit tranquillement la vivandière en revenant tout essoufflée vers sa petite voiture ..." (p. 60).

Alors que Fabrice est déjà prêt à sabrer avec héroïsme,

"les soldats ne firent pas attention à lui" (p. 60).

Sur le plan de l'intersubjectivité et de la communication, on voit apparaître une double opposition : celle "amis" ("les nôtres") / "ennemis" et celle "combat" / "communauté". Du début à la fin du théâtre de Waterloo, et de façon très caractéristique, la *confusion* est complète à propos de ces valeurs. Elles font l'objet de la part de Fabrice d'une quête permanente et manifeste, surinvestie imaginativement par des références insistantes à l'héroïsme militaire et la communion spirituelle des héros de l'Arioste, et pourtant la plupart des épreuves qui narrativisent la quête se révèlent être fortement déceptives : les amis s'y métamorphosent en voleurs et même en ennemis. Le sommet de la déceptivité est atteint lorsque Fabrice se fait voler son cheval par son propre père. Il n'y a guère que la petite troupe du caporal Aubry qui se révélera être intersubjectivement authentique.

En fait, la séquence de la fausse attaque ne semble pas être essentielle pour l'économie du récit. Il aurait suffi que la cantinière aperçoive les quatre soldats et leur propose de l'eau-de-vie pour que la transaction essentielle dont elle est le prétexte, à savoir l'achat du cheval, puisse s'effectuer. Encore une fois c'est au niveau figuratif que la scène trouve sa raison d'être.

D'abord apparaît le motif *du bois* qui fait partie du cycle transformationnel de l'arbre et qui deviendra dominant au début de l'acte III (Aubry). Ensuite et surtout, l'attaque fournit un prétexte narratif à l'image-signe de la vivandière

"blottie dans un trou qui était resté au lieu où l'on venait d'arracher un grand arbre" (p. 60).

Si l'on admet l'importance que nous accordons aux métamorphoses figuratives de l'arbre, on admettra que cette inscription massive de la mère initiatrice dans leur cycle transformationnel est hautement significative. Elle fait de cette adjuvante une figure

"chtonienne" caractéristique. Son essence est confirmée par le fait qu'elle procure à Fabrice cet animal par excellence chtonien qu'est le cheval. On mettra aussi cette image-signe du blottissement protecteur (maternel) dans le trou creux d'un grand arbre déraciné en relation avec la façon dont, comme nous venons de le voir plus haut (§V.6), Fabrice au retour de sa visite à Grianta après cinq ans d'absence se réfugie lui aussi dans "le tronc creux d'un immense châtaigner" (p. 188).

4. La transition : le cheval, le bois et la plaine

Dans l'acte I, nous assistons à une progression remarquable des éléments du décor qui ponctuent les acquisitions de compétences et les épreuves (rencontre de la mort et fausse attaque). Elle se situe sur trois plans et fournit un exemple remarquable de la façon dont des traits figuratifs réels peuvent, parce que sélectionnés et composés d'une certaine façon comme des motifs picturaux ou musicaux, constituer des significations sui generis.

(i) *La figure du chemin.* "Il y avait un pied de boue" (p. 58) → "Bientôt le chemin, moins rempli d'eau, ne fut plus qu'un sentier au milieu du gazon" (p. 59) → "Dans ce moment la route s'enfonçait au milieu d'un bouquet de bois" (p. 60) → "Bientôt tous les deux furent hors du bois" (p. 60).

(ii) *Le son.* "Le bruit du canon semblait se rapprocher et les empêchait de s'entendre" (p. 56) → "le brutal gronde" (p. 57) → "À ce moment le bruit du canon redoubla, un coup n'attendait pas l'autre. C'est comme un chapelet dit Fabrice" (p. 58) → "on commence à distinguer les feux de peloton" (p. 58) → "le bruit du canon redoublait et semblait s'approcher. Les coups commençaient à former comme une basse continue ; un coup n'était séparé du coup voisin par aucun intervalle, et sur cette basse continue, qui rappelait le bruit d'un torrent lointain, on distinguait fort bien les feux de peloton" (p. 60) → "En arrivant au bord de la plaine, ils entendirent un tapage effroyable, le canon et le mousqueton tonnaient de tous les côtés, à droite, à gauche, derrière" (p. 60).

(iii) *La vision.* "Cette fumée blanche, que tu vois là-bas par-dessus la haie, ce sont les feux de peloton" (p. 57) → "Je suis résolu d'aller là-bas vers cette fumée blanche" (p. 58) → "Ce pré était bordé, à mille pas de distance, par une longue rangée de saules, très touffus ; au-dessus des saules paraissait une fumée blanche qui quelquefois s'élevait dans le ciel en tournoyant" (p. 60).

Cette progression conduit de l'état initial à un état de rupture qui établit la transition entre l'acte I et l'acte II. Fabrice change brutalement de monde. La césure est

marquée superbement au niveau du décor par la façon dont le bois débouche sur la plaine :

"Et comme le bouquet de bois dont ils sortaient occupait un tertre élevé de huit ou dix pieds au-dessus de la plaine, ils aperçurent assez bien un coin de la bataille".

Topographiquement, cette configuration est formellement analogue à celle de Grianta où le château domine le lac. L'analogie structurale est confirmée par la variante de l'exemplaire Chaper où il s'agit

"de cette immense plaine unie comme un lac" (p. 1390).

Nous assistons ici à une intéressante transformation globale de la configuration du Prologue. Les éléments et les matières Pierre/Eau de l'axiologie figurative initiale sont convertis en Bois/Terre par l'opérateur de conversion "Arbre", et cette conversion s'accompagne d'une *inversion* des investissements sémantiques Vie/Mort ainsi que des rôles actantiels des Destinateurs respectivement paternel et maternel. Plus précisément, on a :

Prologue	→	Waterloo
Château-Père-Pierre (mort)	→	Bouquet de bois-Mère vivandière-Bois (vie)
Lac-Mère et Tante-Eau (vie)	→	Plaine-Pères (Napoléon-Ney-le général comte d'A***)-Terre (mort)

Dès que s'opère, par programmation spatio-temporelle, le changement des espaces topiques de compétence et de performance, apparaît la figure du cheval. Fabrice change de cheval et par là même de statut. La tractation s'effectue sous l'égide de la mère initiatrice. Le nouveau cheval est un destrier fougueux,

"un cheval de général (...) qui vaut dix napoléons comme un liard" (p. 61),

"le cheval des quatre fils Aymon"³⁶²

dit la cantinière. Plus qu'un adjuvant c'est, comme l'aigle, un actant essentiel, une figure énergétique du Destinateur et un messenger psychopompe. Autre emblème de Fabrice

362 Bayard est le cheval féérique des 4 fils d'Aymon de Dordogne (Renaut, Alart, Guichart et Richard) entrés en révolte contre Charlemagne à la suite du meurtre du neveu de l'empereur par Renaut.

avec l'arbre (rappelons-nous que Fabrice est un excellent cavalier), il fonctionne comme un opérateur permettant à la logique narrative de se développer.

Dès qu'il le monte, Fabrice devient un centaure alors qu'un instant auparavant il pataugeait encore dans la boue :

"Fabrice, qui montait fort bien, eut besoin de toute sa force pour le contenir" (p. 61).

Instantanément, il change de monde. La plaine s'ouvre pour un nouvel acte et "à ce moment" (programmation spatio-temporelle) apparaît, tel un nouveau motif musical dans une symphonie, un nouveau motif figuratif caractéristique, celui de la rangée d'arbres :

"à ce moment, un boulet donna dans la ligne de saules, qu'il prit de biais, et Fabrice eut le curieux spectacle de toutes ces petites branches volant de côté et d'autre comme rasées par un coup de faux" (p. 61).

Ce "spectacle curieux" "enchante" Fabrice qui ne comprend rien à sa signification mortifère. Cette claire mésinterprétation esthétisante de la mort a été souvent soulignée par les commentateurs.

L'arbre se trouve démultiplié en série par passage de l'individuel au collectif, le schème linéaire de la *rangée* apparaît pour la première fois et la mort y opère.

Arbre de Fabrice	→	Rangée d'arbres
Cercle	→	Droite
Sillon circulaire	→	Sillon linéaire
Individuel	→	Collectif
Vie	→	Mort

Le rideau tombe sur la fin du premier acte :

"Tiens voilà le brutal qui s'avance, lui dit le soldat en prenant ses vingt francs. Il pouvait être deux heures" (p. 61).

VII. LA VRAIE BATAILLE DE WATERLOO

1. Stendhal et l'épopée napoléonienne

Avant que d'en venir à la bataille proprement dite, rappelons la connaissance extrêmement précise que Stendhal avait de l'épopée napoléonienne. Même s'il estimait que l'empereur Napoléon avait "volé la liberté" conquise par le général Bonaparte, cette figure historique était pour lui un mythe vivant, comme pour Lamartine il était "le dieu

d'une génération qui s'ennuie", pour le jeune Hegel d'Iéna "l'esprit du monde sur un cheval blanc", ou pour Musset "le seul homme en vie alors en Europe". On sait que la nécrographie de Stendhal par lui-même se termine par

"Il respecta un seul homme : NAPOLEON."

On sait aussi qu'il disait de lui

"Cet homme extraordinaire que j'aimais de son vivant et que j'estime maintenant de tout le mépris que m'inspire ce qui est venu après lui."

En mai 1800, le jeune Henri Beyle fit partie de l'expédition de Marengo comme dragon de réserve du 6^e régiment. Il passa son temps à Milan et fut aide de camp du lieutenant-général Michaud. C'est à Milan qu'il tomba amoureux d'Angela Pietragrua, l'un des modèles d'Angelina Pietranera. En octobre 1806, Stendhal était à Iéna et vit Napoléon entrer à Berlin. En 1809 il fit la campagne de Vienne et le 14 septembre 1812, suivant la campagne de Russie alors qu'il avait 29 ans (il est né en 1783), il entra dans une Moscou en flammes incendiée sur ordre de Rostopchine. Il logea avec l'état-major de l'intendant général Dumas. Le 15 octobre, il fut nommé directeur général des approvisionnements de réserve et quitta Moscou pour Smolensk, ville "pittoresque" qu'il apprécia beaucoup. Le 7 décembre, il était à Vilnius, à Noël à Königsberg et le 31 janvier, il était de retour à Paris après avoir vécu cette épouvantable retraite au milieu de commandants devenus fous, paniqués et malades.³⁶³ Avec la retraite de Russie il aura connu l'expérience d'un véritable "crépuscule des dieux".

Stendhal connaissait donc bien, de l'intérieur, l'épopée impériale. Il a écrit à Milan en 1817-1818 une *Vie de Napoléon* qui s'arrête au début des Cent Jours et ne comprend donc pas Waterloo. Il est revenu sur ce thème 20 ans après en 1837 avec ses *Mémoires sur Napoléon* dont le chapitre VII a été repris dans le premier chapitre de *La Chartreuse*.³⁶⁴

2. Les prémisses de Waterloo

2.1. Réalité/Virtualité

Waterloo est l'une des batailles les plus décisives de l'histoire, l'un de ces moments critiques et cataclysmiques où, comme à Troie, tout se joue et tout se décide. Pour le spécialiste David Chandler c'est même la plus grande bataille avec Zama qui clôt en 202 av. J.C. les guerres puniques et voit s'effondrer l'empire carthaginois et naître le véritable empire romain.

³⁶³ Cf. Boussard [1997].

³⁶⁴ Cf. Mariette [1996].

"The climax was dramatic by any standards — the total defeat of an Empire, the complete eclipse of the greatest soldier of modern history — and all in the space of one single Sunday afternoon."³⁶⁵

"Few campaigns in all military history have been shorter in duration, more dramatic in conduct, more decisive in outcome, or more celebrated in fact and legend."³⁶⁶

Comme disait Blücher, "Quelle affaire !".

Dans la mesure où la bataille *réelle* possédait une structure générale très nette de drame en trois actes qu'il connaissait fort bien, on aurait pu s'attendre à ce que Stendhal ne la changea pas trop. Or il n'en a rien été. Il a créé son univers fictionnel en organisant des *fragments* de réalité. Pour ce faire, il a sélectionné dans la substance figurative de cette réalité des traits pertinents et des classèmes qu'il a insérés ensuite dans des relations non génériques — et donc intrinsèquement significatives — qui n'existaient pas dans le donné factuel. À ce titre, Stendhal composant Waterloo s'est trouvé tout à fait dans la même situation qu'un sculpteur ou qu'un peintre. Il a complètement *recomposé* les significations et, à partir d'une sélection de classèmes isotopants, a construit des "mondes" totalement différents à l'intérieur de la bataille, exactement comme plus tard Proust construira ses "côtés".³⁶⁷

Un exemple particulièrement clair de ces transformations est le motif des soldats cachés dans un champ de blé. Dans la réalité c'est Wellington qui fera se cacher dans les blés deux brigades, muraille rouge qui se levant soudain pour faire feu décimera et fera reculer la garde impériale, événement aussi soudain que dramatique qui donnera le signal de la débâcle française. Ce motif ³⁶⁸ est donc maximale-ment lié à la valeur /mort/. Or, chez Stendhal, il supporte, nous allons le voir, exactement la valeur inverse, à savoir la valeur /vie/, presque la résurrection.

Mais il en va de même pour tous les motifs choisis par Stendhal. En fait, le point de vue radicalement "orienté sujet" (Fabrice ne comprend rien) qu'il a adopté lui a permis de donner libre cours à la construction sémiotique d'univers chargés de toutes autres significations.

365 Chandler [1997], p. 9.

366 Ibid., p. 196.

367 Il est intéressant de comparer la bataille de Waterloo de Stendhal avec d'autres inspirations littéraires : en 1818, le *Childs Harold's Pilgrimage* de Byron, en 1848, le *Vanity Fair* de William Thackeray et, évidemment, en 1862, *Les Misérables* de Victor Hugo ainsi qu'en 1908 le poème dramatique *The Dynasts* de Thomas Hardy.

368 Motif qui est mythologique pour Stendhal comme l'atteste son projet de *Pharsale* évoqué plus haut ("une apparition de César / Bonaparte dans un champ de blé").

C'est pourquoi il est absolument nécessaire de se remémorer le déroulement *exact* de la vraie bataille.

2.2. Les forces en présence³⁶⁹

Après le débarquement du 1^{er} mars 1815 qui initie les Cent Jours, Napoléon remonte triomphalement à Paris par Nice, Grenoble et Lyon. Les alliés se coalisent à nouveau, déclarent la guerre le 25 mars, mobilisent 600.000 hommes et rejettent les propositions de paix de Napoléon de la mi-avril. L'empereur se voit alors contraint de se hâter et d'attaquer *avant* le regroupement des forces alliées. En mai, seules les armées de Wellington et de Blücher étaient déployées et elles se trouvaient qui plus est dispersées sur une grande surface. Selon le stratège impérial, l'attaque et la victoire sur Wellington auraient été une ruine pour l'Angleterre et auraient poussé les nations pro-françaises, Pays-Bas, Allemagne et Pologne, à le rejoindre contre les armées russes et prussiennes.

Mais Napoléon était en mauvaise santé et usé par la maladie. Il souffrit de grandes fluctuations d'énergie et de concentration pendant cette bataille décisive. Il rencontra également de sérieux problèmes d'état-major. Berthier, qui lui aurait été essentiel, venait de mourir début juin. L'empereur ne choisit pas le maréchal Louis-Gabriel Suchet qui aurait pourtant été un excellent chef d'État-major mais nomma le maréchal Nicolas Jean de Dieu Soult qui n'était pas approprié pour cette fonction et aurait en revanche été parfait contre Wellington à l'aile gauche. À ce poste clé, Napoléon choisit de mettre le maréchal Michel Ney (1769-1815), duc d'Elchingen et prince de la Moskowa, choix qui lui fut fatal car Ney y alterna léthargie et hyperactivité. L'aile droite contre Blücher fut commandée par le maréchal Emmanuel, marquis de Grouchy (1766-1847), excellent chef de cavalerie mais inexpérimenté comme stratège. Le meilleur choix aurait sans doute été celui du maréchal Louis-Nicolas Davout. Mais Napoléon l'avait nommé ministre de la Guerre à Paris.

Du côté des armées alliées, le Field-Marshal Arthur Wellesley duc de Wellington (1769-1852) commandait les forces anglo-hollandaises. Le premier corps d'armée (300.000 hollando-belges) était commandé par le jeune prince Guillaume d'Orange (1792-1849, futur roi Guillaume II de Hollande) qui n'avait que 23 ans. Le second de Wellington (que Wellington n'appréciait d'ailleurs guère) était Henry William Paget Comte d'Uxbridge (1768-1854). Il commandait la cavalerie.

³⁶⁹ Les sections qui suivent s'inspirent des ouvrages de référence de Geoffrey Wootten et David Chandler. Je remercie mon thésard de Polytechnique Stéphane Brault de me les avoir signalés et prêtés.

Le Feldmarschall Gebhard Leberecht von Blücher, prince de Wahlstadt (1742-1819) commandait quant à lui les armées prussiennes. Son chef d'État-major était le général August Wilhelm Antonius, comte Neidhardt von Gneisenau (1760-1831). Âgé de plus de 72 ans, Blücher vouait une haine personnelle à Napoléon qui l'avait capturé après Iéna. C'est lui qui donnera la victoire à Wellington (Gneisenau étant anglophobe ne l'aurait certainement pas soutenu de la même manière).

Donnons maintenant quelques informations (très incomplètes) sur les forces en présence.

L'Armée impériale (Armée du Nord) était forte de 128.000 hommes (175 bataillons, 180 escadrons, 50 batteries) et 366 canons. Elle comprenait beaucoup de vétérans.

Premier Corps d'armée :³⁷⁰ d'Erlon (2^e division de Donzelot, 4^e division de Durutte, 1^{ère} division de cavalerie de Jacquinet, 1^{er} corps d'artillerie) ;

Deuxième Corps : Reille (6^e division de Jérôme, 2^e division de cavalerie, 2^e corps d'artillerie) ;

Troisième Corps : Vandamme (avec la cavalerie de Grouchy) ;

Quatrième Corps : Gérard ;

Sixième Corps : Lobau ;

1^{er} Corps de cavalerie : Pajol (4^e division de cavalerie de Soult) ;

2^e Corps de cavalerie : Exelmans ;

3^e Corps de cavalerie : Kellermann ;

4^e Corps de cavalerie : Milhaud ;

Garde impériale : Drouot.

L'Armée de Wellington était quant à elle forte de 106.000 hommes et 216 canons. Elle était assez hétérogène ("infamous" selon Wellington) et comprenait des Anglais, des Allemands, des Hollando-Belges, des Hanovriens, des troupes de Brunswick et de Nassau. Les troupes étaient bien entraînées mais certaines étaient inactives depuis assez longtemps comme les fameux Scots Greys du 2nd Royal North British Dragoons, les terribles Highlanders, la brillante King's German Legion (KGL). Les Hanovriens étaient inexpérimentés et les Hollando-Belges peu fiables car ex-alliés des Français (et qui plus est le prince d'Orange était trop jeune).

Premier Corps : prince d'Orange (1^{ère} division, 2^e et 3^e Guards de Maitland) ;

Deuxième Corps : Lord Hill ;

Corps de cavalerie : Lord Uxbridge ;

370 Rappelons la hiérarchie militaire, encore en vigueur : Groupe d'armées (général 5★), Armée (4★), Corps d'armée (3★), Division (2★), Brigade (1★).

Réserve : Wellington (5^e division de Picton, Corps du duc de Brunswick).

L'Armée de Blücher était forte de 128.000 hommes et 312 canons. Elle comprenait les 4 Corps de von Ziethen, Pirch, Thielemann, von Bülow.³⁷¹ Mais elle était dispersée dans une grande zone d'environ 50 × 50 km entre Wavre, Charleroi, Dinant, Liège et Maastricht.

2.3. Du 15 au 18 juin

Initialement, c'est-à-dire le 15 juin, les trois armées occupent la vaste zone délimitée par Gand-Tournai-Valencienne-Maubeuge-Dinant-Liège-Maastricht-Louvain. Napoléon entre tout de suite en contact avec les avant-postes du premier corps prussien de von Ziethen. Blücher se trouve à l'Est dans la zone comprise entre Namur-Tongres-Liège-Dinant et Wellington à l'Ouest entre Gand-Bruxelles-Waterloo-Charleroi-Mons-Tournai. Napoléon arrive par le Sud vers Charleroi et la Sambre, prend Charleroi et enfonce un coin entre les deux armées. À son aile gauche se trouve Ney dirigeant les premier et deuxième corps avec cavalerie, à son aile droite Grouchy, le troisième corps et un corps de cavalerie. L'empereur commande quant à lui le sixième corps et la Garde.

La stratégie (à la Horace) de Napoléon était de diviser l'Armée du Nord en deux ailes (la Garde impériale restant en réserve), d'attaquer séparément les deux armées des anglo-alliés et de Blücher en les disjoignant à partir d'une position centrale pour les battre l'une après l'autre. Pour cela il tente et réussit deux feintes, la première vers Mons à l'Ouest et la seconde vers Namur à l'Est. Les Prussiens se retirent alors au Nord, vers Ligny et Sombreffe et Namur, ce qui permet à Napoléon de remonter la grande route Charleroi-Bruxelles avec l'intention d'occuper le carrefour des Quatre-Bras.

Blücher concentre ses troupes. Selon les spécialistes, si Ney avait occupé les Quatre-Bras conformément à l'ordre reçu de Napoléon, il aurait pu attaquer le flanc droit de Blücher à l'aube du 16 juin et le détruire. Mais Ney s'arrêta trop tôt vers Gosselies, laissa l'ennemi (la 2^e division belge de Perponcher appartenant au premier corps du prince d'Orange, avec Bylandt et Saxe-Weimar commandant le 2^e régiment d'Orange-Nassau) occuper les Quatre-Bras et se retrouva ainsi sous le feu de l'artillerie prussienne. Cela permit à Wellington de recentrer son armée (qui se trouvait trop à l'Ouest) vers Nivelles et les Quatre-Bras.

Le 16 juin, Ney devait initialement attaquer les Anglais car Napoléon ne connaissait pas encore le regroupement de Blücher et pensait que Wellington serait à Bruxelles en train de s'organiser. Mais apprenant la concentration de l'armée prussienne, Napoléon fit attaquer Grouchy à Ligny. Mais personne ne prévint Ney avant 16h que

³⁷¹ Général Friedrich Wilhelm von Bülow, comte Dennewitz (1755-1816).

l'effort de l'armée portait désormais sur les Prussiens. Et Ney, pensant monter vers Bruxelles en poursuivant Wellington, n'avait pas déployé ses troupes en ordre de bataille. Il bivouaquait le long de la route et attendait les ordres écrits de l'empereur. Il en reçut un ambigu vers 10h30 et envoya le deuxième corps de Reille vers les Quatre-Bras, mais sans hâte aucune. Cette apathie était inexplicable. Ney aurait dû de toute façon, pour d'évidentes raisons tactiques, occuper le carrefour clé des quatre Bras. Pour l'en convaincre Napoléon dû lui envoyer vers 13h son fameux ordre comminatoire.

"Monsieur le prince de la Moskowa. Je suis surpris de votre grand retard à exécuter mes ordres. Il n'y a plus de temps à perdre. Attaquez avec la plus grande impétuosité tout ce qui est devant vous. Le sort de la patrie est dans vos mains."

Reille n'attaqua que vers 14h. Cela laissa le temps à Wellington de se concentrer sur les Quatre-Bras plutôt que sur Nivelles et de demander à la 5^e division de Picton, basée au Nord, de rejoindre celle de Perponcher pour la soutenir.

La bataille de Quatre-Bras (16 juin, Wellington et Ney)

Reille avance prudemment car il connaît et estime Wellington comme stratège. Les Français attaquent, mais les lignes de Picton restent silencieuses et cachées jusqu'au dernier moment. Elles tirent très tard et déciment les colonnes françaises. Ce scénario, l'un des préférés de Wellington, sera repris à la fin de Waterloo et décidera du sort de la bataille. Pendant ce temps, Jérôme attaque Brunswick avec la 6^e division du deuxième corps. Ney appelle alors d'Erlon et le premier corps pour prendre le carrefour et décide de l'attendre, mais il ne le trouve pas car d'Erlon allait vers Ligny (vers Wagnée, cf. plus bas) conformément à un ordre de Napoléon transmis par le général la Bédoyère mais sans consulter Ney. À 16h Ney reçoit enfin l'ordre écrit de Soult (daté de 14h) qui répète celui de l'Empereur de prendre le carrefour et d'attaquer les Prussiens sur la droite.

La cavalerie de Piré (2^e division de cavalerie du deuxième corps de Reille) attaque par surprise, mais la charge est arrêtée, ce répit permettant à Wellington de redéployer ses troupes. La balance penche du côté anglo-allié. Ulcéré, Ney rappelle alors d'Erlon qui ne peut plus par conséquent rejoindre Ligny, sans avoir pour autant le temps de revenir à Quatre-Bras. Désespérant de l'arrivée d'Erlon, Ney décide alors un effort en "tout ou rien" et envoie vers 17h une partie de la cavalerie de Kellermann (les cuirassiers de la brigade du 3^e corps de cavalerie qui venait d'arriver) dans une charge suicidaire (une seule division contre toute l'armée de Wellington). Celle-ci échoue évidemment, ce qui permet à Wellington de contrôler la situation et les routes essentielles et de repousser Ney sur ses positions du matin. Les historiens pensent que

Waterloo fut en fait une grande bataille napoléonienne mais que, dans la mesure où les chefs ne croyaient plus à la fortune de l'empereur, les ordres furent mal exécutés.

La bataille de Ligny (16 juin, Blücher et Napoléon)

En ce qui concerne l'armée prussienne, le plan de Napoléon était d'attaquer le flanc gauche de Blücher avec la cavalerie et d'attaquer son centre et son aile droite avec l'artillerie. Ney aurait alors donné l'assaut à l'aile droite et l'empereur au centre, ce qui aurait anéanti l'ennemi. Ce plan présupposait que Ney avait auparavant occupé sans problème les Quatre-Bras et marchait déjà sur Ligny. Mais comme nous l'avons vu, le brave des braves ne reçut pas ses ordres assez tôt et ne pris aucune initiative. Les conséquences de son retard furent décisives.

La bataille commença à 14h30 et fut très sanglante. Pour attaquer avec sa Garde, Napoléon avait besoin de Ney et d'Erlon, mais ces derniers étaient retenus aux Quatre-Bras à cause du retard de Ney. Qui plus est d'Erlon non seulement arriva très tard vers seulement 17h30, mais victime d'une erreur de toponyme arriva au Sud-Ouest à Wagnée derrière les lignes françaises au lieu d'arriver à Wagnelé plus au Nord sur l'aile droite des Prussiens. Les Français crurent que des ennemis les prenaient à revers et se désorganisèrent en conséquence. Pour couronner le cafouillage, d'Erlon repartit, nous l'avons vu, vers les Quatre-Bras sur ordre de Ney. La situation ne se clarifia que vers 18h30 et le grand assaut général ne fut donné que vers 19h30. L'armée française attaqua sous la protection d'un déluge d'artillerie et l'armée prussienne dirigée par Gneisenau (qui ne voulait pas rejoindre Wellington à cause de son anglophobie) se retira sur Wavre. Mais l'empereur commit la grave erreur de s'installer à Ligny et de ne pas poursuivre les Prussiens.

Napoléon fut fort malade la nuit du 16. Au matin du 17, léthargique et déprimé il diffère encore la poursuite des troupes de Blücher et attend les nouvelles des Quatre-Bras. À la réception du rapport de Ney, il décide d'envoyer Grouchy poursuivre Blücher tandis que lui-même attaquerait Wellington aux Quatre-Bras. Mais, mettant à profit un répit providentiel, les Prussiens avaient pu se réorganiser et Grouchy les poursuivit en direction de Namur à l'Est de Ligny alors qu'ils se dirigeaient plus au Nord vers Wavre. De son côté Wellington occupait la crête Saint Jean qui était une excellente position défensive.

La bataille de la Wavre (18-19 juin, Blücher et Grouchy)

Blücher ordonna au quatrième corps prussien de von Bülow d'aller soutenir Wellington à la chapelle Saint-Lambert. De son côté, en restant aux ordres initiaux de

l'empereur, Grouchy demeura à Wavre malgré une discussion terrible avec Gérard (commandant le 4^e corps français) qui voulait, lui, poursuivre von Bülow.

Lorsque le 18 à 10h Napoléon donnera enfin l'ordre à Grouchy de revenir sur Waterloo, il était déjà trop tard. Les 2^e (Pirch) et 3^e (Ziethen) corps prussiens suivirent von Bülow vers 12h. Seul le 3^e corps (Thielemann) demeura face à Grouchy. Ce dernier gagna la bataille, mais cette victoire était devenue inutile...

3. La bataille

Le site de la bataille de Waterloo est assez facile à décrire.³⁷² C'est un rectangle d'environ 10km sur 4km (voir figure 1).

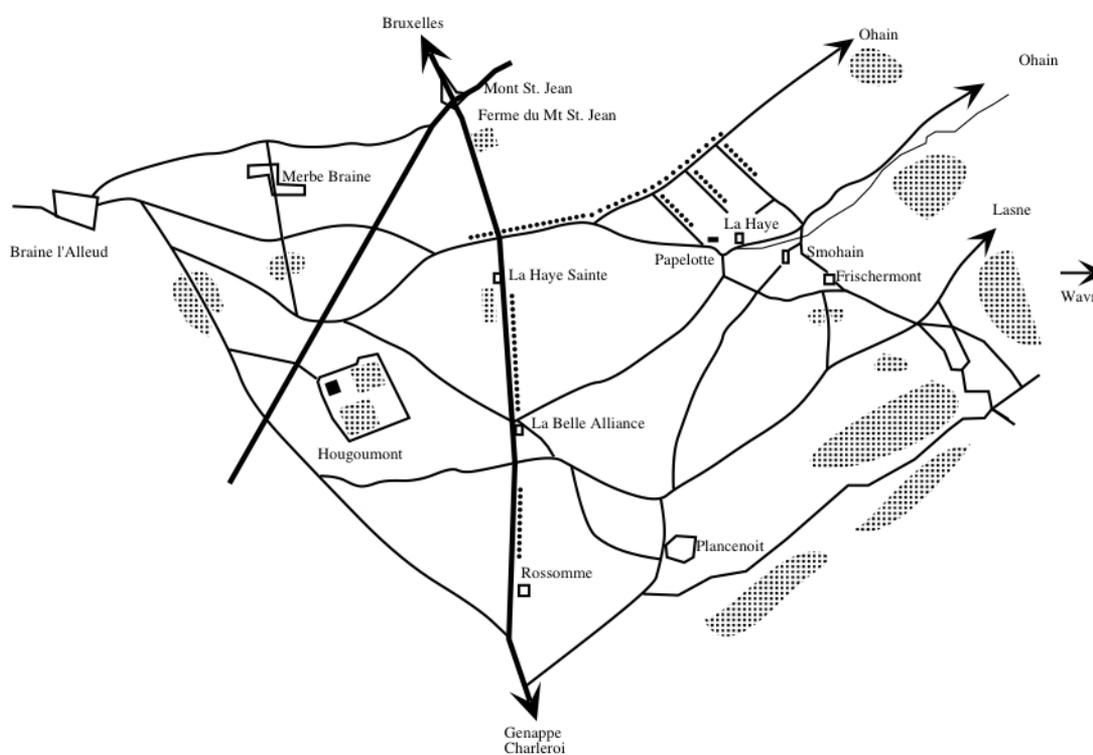


Figure 1. Le site de la bataille de Waterloo.

- Il comprend deux plateaux : celui du Mont Saint Jean et celui de la Belle-Alliance, à peu près parallèles, orientés N-S / E-O dans la direction de la route Bruxelles-Charleroi et séparés de 1,3km par deux vallées étroites.
- À l'Est, le vallon de Smohain devient un ravin et se confond avec le lit du ruisseau d'Ohain.
- À l'Ouest, se trouve le vallon de Braine-L'Alleud.

372 Cf. le classique Houssaye [1987].

- Le chemin d'Ohain à Braine-L'Alleud suit la crête du plateau Mont Saint Jean à l'Est, au ras du sol mais avec une double haie le rendant infranchissable par la cavalerie.
- À l'Ouest au contraire, comme le terrain se relève, il s'encaisse en tranchée sur 400m.
- Derrière la crête (vers le Nord) le terrain s'incline et les troupes massées à cet endroit étaient donc abritées à la fois de la vue et du feu de l'ennemi.
- À gauche (i.e. à l'Ouest) : le château de Hougomont (avec sa chapelle, ses communs, son parc clos de murs, son verger entouré de haies et le bois-tailli l'entourant au sud).
- Au centre : sur les pentes du Mont Saint Jean, la ferme de la Haye-Sainte (avec son verger bordé de haies, son potager en terrasse, son monticule-sablonnière).
- À droite (à l'Est) : la ferme de Papelotte, la ferme de La Haye et le hameau de Smohain avec leurs murs, leurs terrasses, leurs haies les transformant en bastions.
- Au Sud-Est : le village de Plancenoit et le ravin de Lasne.
- Sur 3,5km cela fait autant d'avant postes entourés de forêts et de bois au Nord et à l'Est (forêt de Soignes au Nord, bois d'Ohain et de Paris au Nord-Est, bois de Vardre et d'Hubermont à l'Est).

Ce théâtre des opérations est complètement détrempé par la pluie de la veille.

Les troupes françaises alignaient 72.000 hommes et 246 canons. Celles des anglo-alliés 67.000 hommes et 156 canons. Les troupes de Wellington occupaient le Mont Saint Jean cachées derrière le chemin de crête d'Ohain (c'était une tactique familière de Wellington que de cacher ses hommes pour les préserver de l'artillerie) et les avant postes de la ferme-château d'Hougomont, de la Haye-Sainte, de la ferme de Papelotte et de La Haye, le long d'un front déployé sur 4 km. Le quartier général de Napoléon était établi à la ferme du Caillou un mille au Sud de la Belle Alliance et de la ferme de Rossomme (voir figure 2).

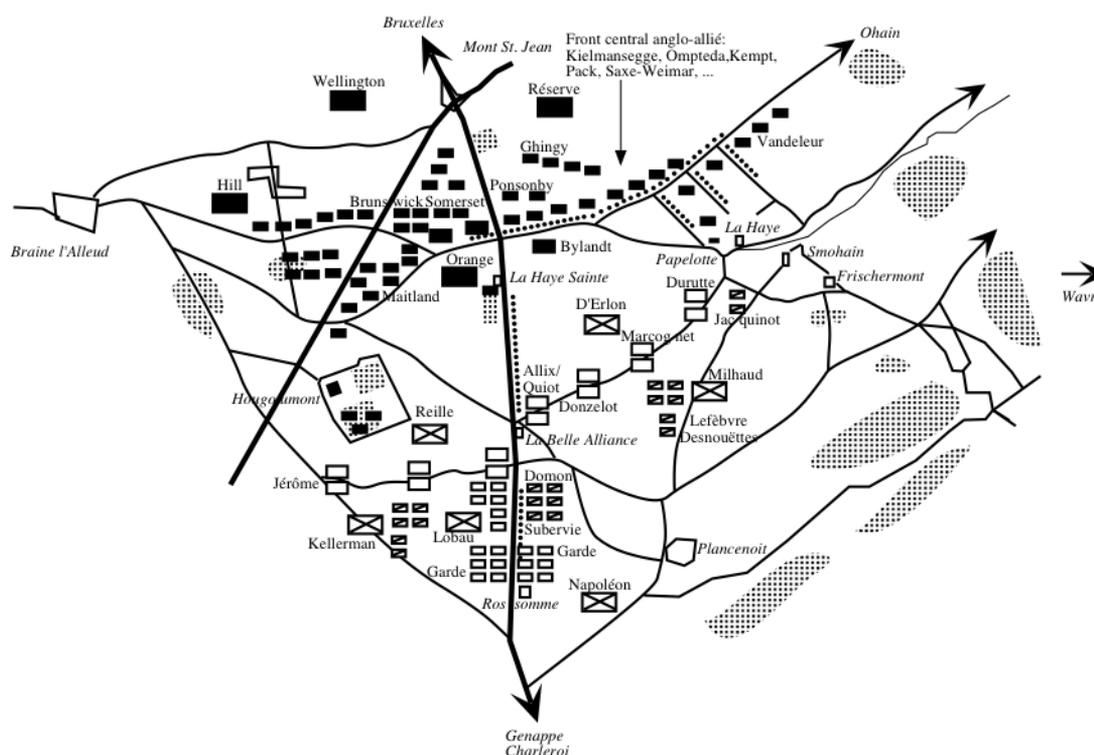


Figure 2. Les forces en présence (d'après Wootten, 1992).

À 2h du matin, Napoléon reçoit le compte rendu envoyé par Grouchy la veille au soir à 22h et expliquant que Blücher se dirigeait vers Liège avec une première partie de son armée, qu'une seconde partie se dirigeait vers Namur avec l'artillerie et une troisième vers Wavre pour rejoindre Wellington. Au petit-déjeuner, il estimait, très sûr de lui, que la partie serait facile, Wellington étant un mauvais général et les troupes anglaises de mauvaises troupes. Optimiste, il pensait pouvoir dîner à Bruxelles et rabroue Soult qui lui conseillait de faire revenir Grouchy d'urgence ainsi que Reille qui lui expliquait que la ligne anglaise était impossible à prendre par une attaque frontale. Ce n'est qu'à 10h qu'il donne l'ordre à Grouchy non pas de revenir d'urgence en renfort mais de rejoindre Wavre. Et celui-ci s'y tiendra malgré les avis de Gérard qui l'enjoignait de "marcher au son des canons" vers Waterloo.

Napoléon se trouvant à son QG initial de Rossomme et Wellington au pied du fameux orme à l'intersection de la route de Bruxelles et du chemin d'Ohain, la bataille commença très tard (entre autre sur le conseil de Drouot) à cause du sol détrempé par la pluie, à 11h30 soit avec 4h d'un retard fatal malgré les rapports signalant l'arrivée des Prussiens en soutien à Wellington. Elle s'ouvrit par le déclenchement des salves des 24 canons de batterie du 1^{er} corps d'Erlon (à l'aile droite face à la brigade de Bylandt de la

2^e division Hollando-Belge de Perponcher qui était le plus exposé). En même temps commença à l'aile gauche le premier assaut de la ferme-château d'Hougoumont par la 6^e division de Jérôme Bonaparte et une division du corps de Reille (1^{er} léger d'infanterie et 3^e ligne de la brigade du Général Baudouin) sur le flanc droit de l'armée anglaise. Ce qui était au départ une manœuvre de diversion contre les Alliés pour les attirer du côté gauche loin des Prussiens devint en fait une bataille qui fit rage toute la journée et opposa plus de 13.000 français à seulement 2.000 gardes anglais et hanovriens. Mais elle sera en définitive inutile.

Le premier assaut ayant été arrêté (le G^{al} Baudouin y trouva la mort) par deux compagnies de carabiniers de Hanovre et un bataillon de grenadiers et fusiliers de Nassau (700 hommes), Napoléon rappelle son frère Jérôme et envoie Guilleminot avec deux batteries d'artillerie. De son côté, Wellington envoie à la rescousse un bataillon du Brunswick. À l'intérieur du château d'Hougoumont la garde royale britannique commandée par le lieutenant-colonel Macdonell résiste. Elle mitraille les Français de la brigade Soye, des 1^{ère} et 2^e lignes de la brigade Baudouin et des sapeurs du lieutenant Legras. Il est midi.

C'est à ce moment que Napoléon voit arriver au loin (7km), du côté de la chapelle Saint-Lambert, l'avant-garde des Prussiens commandés par von Bülow qui ont échappé à Grouchy qui se trouve, lui, à presque 40km. Il y envoie le 6^e corps de Lobau appuyé par la cavalerie de Domont et Subervie (ce qui fait que la Garde reste seule en réserve) former une ligne de front à l'Est perpendiculaire au front principal du Nord. Puis il décide de faire tomber la Haye-Sainte après l'avoir bombardée pour pouvoir attaquer ensuite le centre des armées anglo-alliées sur le Mont Saint Jean. Soult demande à Grouchy de les rejoindre d'urgence mais son message n'arrivera à destination qu'à 17h.

La "vraie" bataille commence alors. La grande batterie française (jusqu'à 88 canons) se concentre devant le corps d'Erlon et mitraille les troupes de la brigade de Bylandt au rythme infernal d'un ouragan de feu de 230 boulets par minute. Mais le sol étant terriblement boueux, l'effet en est amorti. Quatre divisions d'infanterie (environ 18.000 hommes d'Allix/Quiot, Donzelot, Marcognet et Durutte) soutenues par 450 cavaliers des 7^e et 12^e cuirassiers de Travers et des 1^{er} et 4^e de Dubois (de la 13^e division de cavalerie de Wathier appartenant au 4^e corps de cavalerie de Milhaud) s'ébranlent de la Belle-Alliance en colonnes (200 hommes de front et 25 à 30 rangs de profondeur, formation ne pouvant pas assurer une bonne flexibilité) et avancent en échelons sous le commandement du maréchal Ney et du comte Drouet d'Erlon. La ferme de Papelotte est conquise par la 4^e division de Durutte. Les Français mettent en

déroute les Hollandais-Belges de Bylandt, mais la ferme de la Haye-Sainte, défendue par le Major George Baring commandant l'infanterie légère de la King German Legion et deux bataillons de Nassau, résiste même si le 95th Rifles est délogé et si le corps central défendu par la légion allemande est pris. Plus au centre, les 2^e et 3^e divisions de Donzelot et de Marcognet progressent vers le chemin de crête d'Ohain. Alors que les Français attaquent en montant la pente du Mont Saint Jean, Wellington, ayant laissé ses troupes à l'abri de la contre-pente pour les sauver du bombardement, les fait tirer au dernier moment au cri de "Rise up !", ce qui crée des pertes terribles chez les Français. Les Français reculent. Marcognet qui avait réussi à passer la crête se heurte aux lignes de Pack et de Best. Wellington lance 3.000 hommes et la brigade de Kempt dans une contre-attaque pour aider Bylandt avec la 5^e division de réserve anglaise menée par le général Sir Thomas Picton (qui sera tué d'une balle dans la tempe) contre les colonnes de Donzelot et Marcognet. Mais en bas de la colline, la cavalerie de Travers monte vers la brigade de Kempt et Durutte arrive. Malgré les pertes françaises, la 5^e division de Picton est proche du désastre. Il est environ 14h.

Devant cette situation critique, Wellington envoie alors contre le centre et le flanc gauche de l'armée française (Dubois, Donzelot et Marcognet) une charge de cavalerie lourde (800 cavaliers des Life Guards, Royal Horse Guards et Dragoon Guards de Somerset ainsi que des Royal Dragoons et des Scots Greys commandés par le major-général sir William Ponsonby) sous les ordres de Lord Uxbridge lui-même, commandant en chef de la cavalerie anglo-alliée.

Cette fameuse charge met en déroute les cuirassiers de Dubois et l'infanterie du Comte d'Erlon. Napoléon fait alors charger les 6^e et 9^e cuirassiers de Farine et les lanciers du 4^e régiment de Jacquinot. Ils culbutent les dragons anglais, pourtant secourus par la 1^{ère} brigade de cavalerie légère hollando-belge de Ghigny, et tuent Ponsonby de sept coups de lance. Mais tous ces faits d'armes restent sans résultats. Il est environ 15h (cf. figure 3).

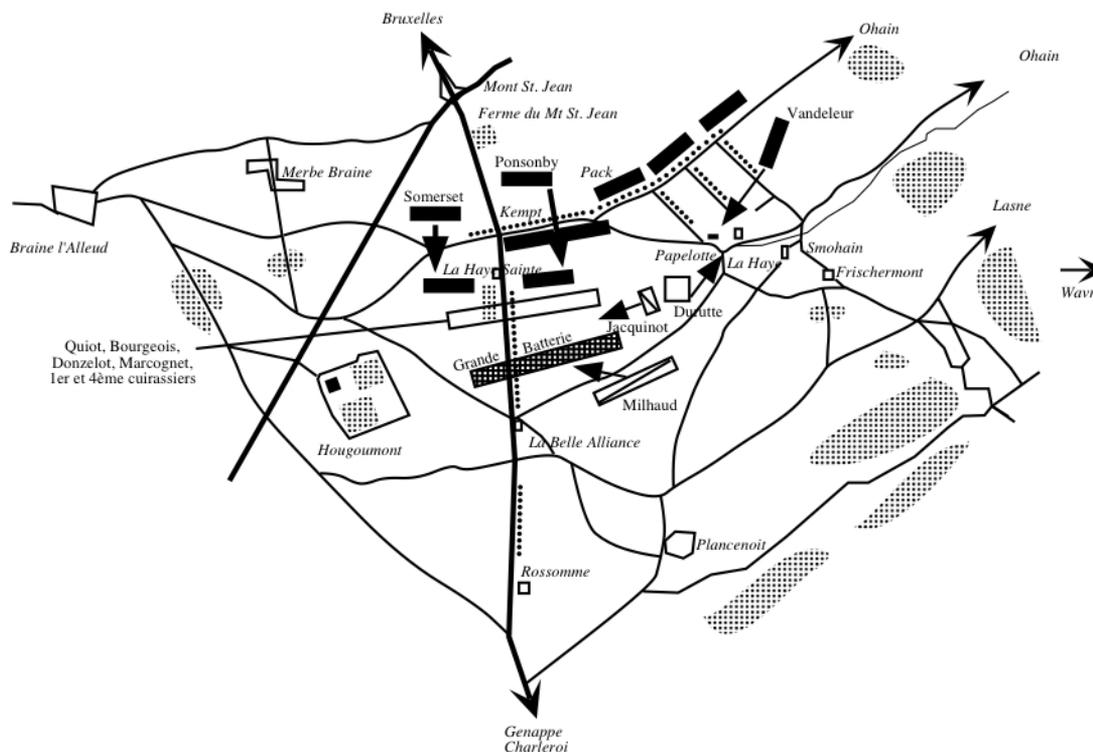


Figure 3. La première partie de la bataille : l'attaque du corps d'Erlon (Allix/Quiot, Donzelot, Marcognet, cuirassiers de Travers et Dubois) sous les ordres de Ney, la prise de la ferme de Papelotte par Durutte et la charge de la cavalerie anglaise de Somerset et Ponsonby (version très simplifiée de Wootten, 1992).

La seconde bataille pour le contrôle de la ferme de la Haye-Sainte commence. Le prince Guillaume d'Orange-Nassau, commandant en chef de l'armée des Pays-Bas, envoie un bataillon de Lunebourg pour aider le Major Baring de la 1^{ère} brigade de Kielmansegg. Mais le bataillon est décimé par les 1^{er} et 4^e cuirassiers de Dubois et Travers. Ceux-ci montent alors sur le plateau et attaquent les hanovriens de Kielmansegg. Wellington répond en envoyant quatre compagnies de la légion allemande renforcer la défense de la Haye-Sainte.

Napoléon (qui sait désormais que Grouchy ne pourra plus le rejoindre à temps) fait alors bombarder Hougoumont puis la Haye-Sainte. Devant les dommages occasionnés à ses troupes, en particulier aux troupes de Brunswick, par l'artillerie française, Wellington fait reculer le front en arrière de la ligne de crête. Cela permet à Napoléon de monter alors une offensive générale et de faire charger contre le centre anglais deux divisions de cavalerie lourde de Milhaud (commandant le 4^e corps de

cavalerie), la 13^e division de Wathier et la 14^e division de Delort (les 5^e et 10^e cuirassiers de Vial et les 6^e et 9^e cuirassiers de Farine) avec des lanciers et des chasseurs de sa propre Garde . 24 escadrons de cuirassiers, 7 escadrons de lanciers, 12 escadrons de chasseurs armés jusqu'aux dents et dirigés par Ney et Drouet d'Erlon traversent la grand route de Bruxelles et attaquent dans les seigles et la boue. Mais la cavalerie est prise dans le goulet d'étranglement entre La Haye Sainte et Hougomont et n'est pas soutenue par l'infanterie et l'artillerie (Reille arrivera trop tard). Il est 15h30.

Étonné de cette erreur tactique, Wellington déploie ses troupes (26 bataillons anglais, hanovriens et brunswickiens) en 20 carrés assez compacts pour protéger en leur centre les troupes venant de tirer et assez séparés pour inciter la cavalerie française à passer entre eux et à se faire prendre au piège. Avec son artillerie, il arrive à stopper cette cavalerie à coups de "rafales de fer" de shrapnel et de boîtes à mitraille. Les batteries font des ravages. C'est un véritable carnage : vague après vague, la cavalerie française est décimée.

Ney commet la faute de charger sans arrêt (cinq fois, avec trois chevaux tués sous lui). Mais les carrés anglo-alliés tiennent bon contre le maréchal déchaîné qui, devenu ivre de rage, réclame une infanterie que Napoléon ne peut plus lui fournir. Il est 17h. Pris par une sorte de "léthargie" (sans doute due à sa nuit calamiteuse très douloureuse), Napoléon ne change pas suffisamment tôt de tactique. Le général Reille attaque avec son corps de 8.000 hommes mais est arrêté par un feu anglais dévastateur. Wellington fait alors charger les gardes royaux anglais, le 1^{er} cuirassiers hollando-belges, la cavalerie de la Légion allemande et les 23^e dragons légers anglo-hanovriens. Ney arrive à les repousser. Il est environ 17h30 (cf. figure 4).

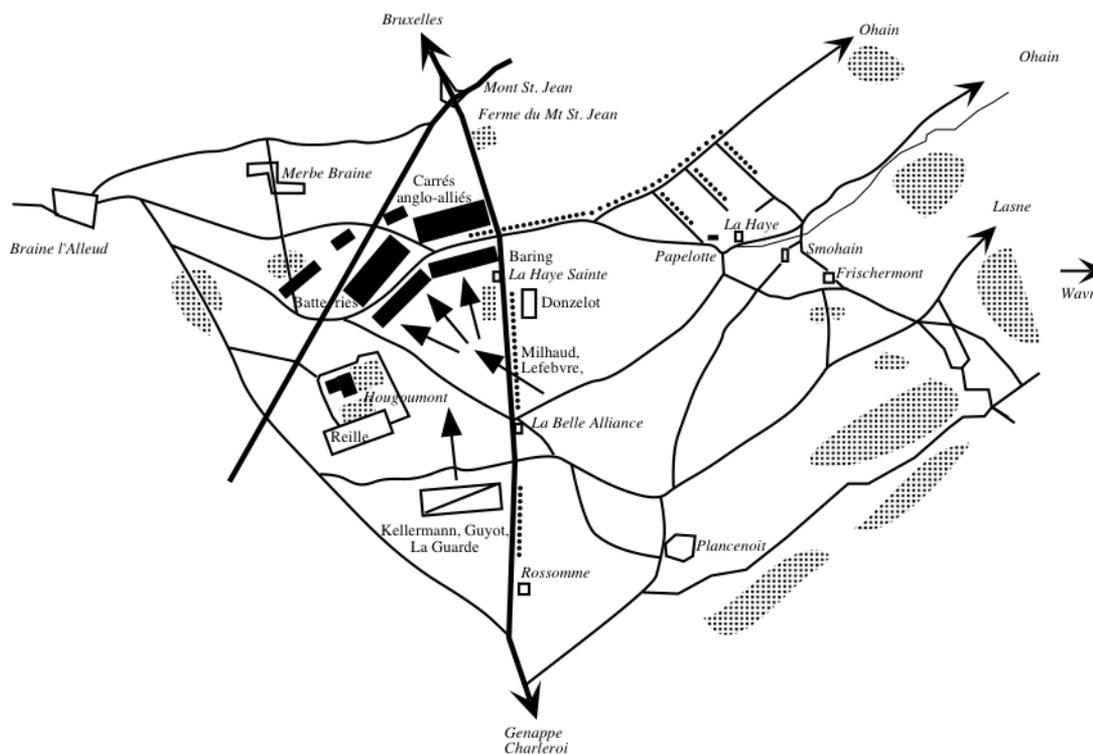


Figure 4. La seconde partie de la bataille : la charge de la cavalerie française (Ney, d'Erlon, Milhaud, Lefebvre, Wathier, Delort puis Reille) décimée par l'artillerie et les carrés anglo-alliés (version très simplifiée de Wootten, 1992).

C'est alors que les Prussiens de l'armée de Blücher, après avoir opéré leur jonction avec le 4^e corps de Bülow à la chapelle Saint-Lambert, arrivent à l'Est du champ de bataille et sortent du Bois de Paris derrière le corps d'Erlon. Le rapport de force devient de 30.000 prussiens contre 8.000 français de l'aile droite.

Le premier enjeu est le village de Plancenoit qui contrôle la route de Charleroi et où s'est retranché le 6^e corps du lieutenant général Mouton, comte de Lobau. La jonction se fait avec Durutte, mais Pirch et son 2^e corps arrivent à soutenir von Bülow. Pour parer à ce grave danger, Napoléon envoie à Plancenoit de l'artillerie, une division de la Jeune Garde puis, cela ne suffisant pas, deux bataillons de sa Vieille Garde (de la division de chasseurs de Morand) qui brisent dans une contre-attaque brillante quatorze bataillons prussiens. Mouton tiendra jusqu'à la fin dans le village en flammes.

Renonçant enfin à ses assauts directs de cavalerie, Ney s'attaque vers 18h à la Haye-Sainte, qui était la clé de la bataille, avec infanterie, artillerie et cavalerie. Il la conquiert et y extermine les alliés (de 9 compagnies, soit de 400 hommes, il restera 42

survivants avec le major Baring). Le Général Ompteda de la Légion allemande est tué, ainsi que Sir William Delancey et Sir Alexander Gordon ; le Prince d'Orange et le Général Alten sont quant à eux blessés. Il est environ 19h.

Ney fait installer à la Haye-Sainte une batterie d'artillerie à cheval pour ouvrir le feu sur le centre anglais. Napoléon envoie à sa rescousse (et à celle de la division de cavalerie légère de la Garde commandée par Lefebvre-Desnouettes) deux divisions appartenant au 3^e corps de cavalerie de Kellermann et à la cavalerie lourde de la Garde impériale de Guyot, soit 37 escadrons comptant 4.000 dragons, cuirassiers, carabiniers et grenadiers. Les forces françaises se concentrent sur l'attaque générale du plateau de Mont Saint Jean avec l'infanterie de Reille et d'Erlon et la cavalerie de Ney qui demande encore des renforts. Ils enfoncent le centre de Wellington dont les carrés sont disloqués même s'ils arrivent quand même à résister. La retraite anglaise commence, le régiment des hussards du duc de Cumberland est en pleine déroute et Wellington s'apprête à "tenir jusqu'au dernier". C'est le dernier assaut de Ney, la bataille est vraiment quasiment gagnée. Wellington aligne ses dernières réserves, des Brunswickiens et les 2 derniers escadrons des brigades de cavalerie de Somerset et Ponsonby. Sa dernière prière est

"Give me Blücher (...) or give me night."

Mais Napoléon ne peut plus envoyer de renforts car il doit sauver son aile droite à Plancenoit. Les Prussiens de Blücher arrivent du côté d'Ohain, Smohain et Frischermont avec leurs 30.000 hommes et leurs 88 canons. Ils regroupent les restes des autres corps et reconstituent une sorte de nouvelle armée de 80.000 hommes. Il est 19h30. Face à ce terrible danger, Napoléon (qui avait décidé de désinformer ses troupes en leur faisant croire que c'était Grouchy qui arrivait avec les "habits bleus") décide d'en finir définitivement avec Wellington car la situation est en ce moment très favorable. Dans un suprême effort, il fait former en carrés 15.000 hommes commandés par Drouot et Friant, dont 6.500 (9 bataillons) de sa Garde Impériale. Il prend lui-même la tête du premier carré et s'avance à partir de La Belle Alliance sur la route de Bruxelles vers le Mont Saint Jean. Ces troupes d'élite gravissent lentement, disposées en échelons, les pentes du plateau aux cris de

"La Garde au feu ! Voilà Grouchy ! Vive l'Empereur !" (cf. figure 5)

Comme le formule D. Chandler :

"One of the most celebrated engagement of military history was now about to take place".³⁷³

373 Chandler [1997], p. 161.

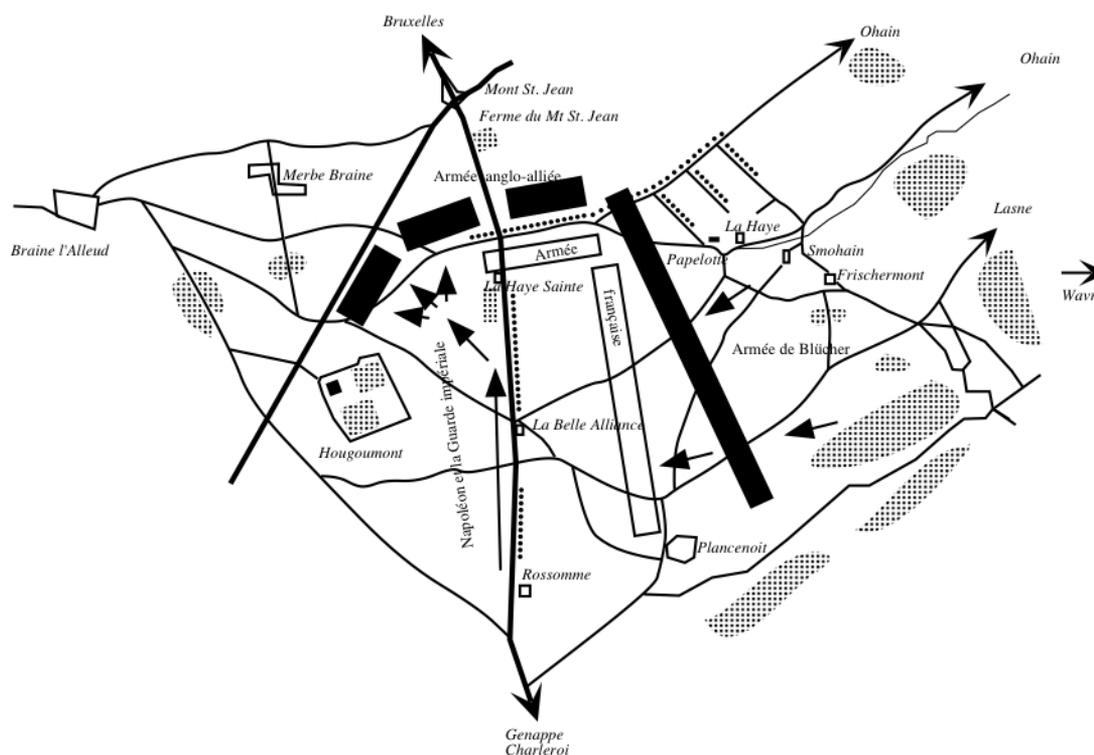


Figure 5. L'arrivée de l'armée Blücher sur la droite (von Bülow, Pirch, Ziethen), la lutte pour Plancenoit (Mouton) puis l'attaque de la garde impériale sous les ordres de l'Empereur (version très simplifiée de Wootten, 1992)

Mais Wellington averti de ce plan par un traître, le colonel royaliste Barail, prend ses dispositions. En particulier, il fait se dissimuler dans les champs de seigle et de blé, à la droite et à la gauche, les 1^{ère} et 3^{ème} brigades britanniques de Maitland (2.000 hommes) et installe au centre les hollando-belges de Chassé et deux bataillons de Brunswick. Il les fait se dresser soudain au cri de

"Stand up, Guards !".

C'est le fameux

"Now Maitland, now's your time !"

La première salve du mur rouge des 1.500 gardes de Maitland, surgit soudain des blés, décime les chasseurs français (1.200 soldats et 60 officiers abattus en quelques minutes). La garde cède et recule et, comme le dit Houssaye :

"Le cri : ' la garde recule ! ' retentit comme le glas de la Grande Armée."

À cela s'ajoute le

"Voyez ! Ce sont les Prussiens !"

des Français découvrant sidérés que ce n'est pas Grouchy mais Blücher qui est arrivé à l'Est. La panique se déclenche dans le soleil couchant sous les yeux incrédules de Napoléon. L'invincible vient d'être vaincu. Il est environ 20h.

Et cela au moment même où les Prussiens de Ziethen arrivent et s'emparent de Smohain. La jonction des anglo-alliés et des Prussiens s'effectue et encercle les armées françaises. Wellington sonne alors l'hallali en agitant son bicorne et quitte ses positions sur la crête du Mont Saint Jean. Toute son armée fond sur l'armée française qui se désintègre. Napoléon est contraint de se replier vers le vallon de la Belle-Alliance. C'est le "Hourra !" anglais contre le "Sauve qui peut !" français, la débâcle dans le crépuscule. Les carrés de la garde tombent les uns après les autres, en particulier le "dernier carré" (qui ne fut d'ailleurs pas vraiment le dernier, le dernier étant celui du général Petit) du 2^e bataillon du 1^{er} chasseur à pied de Cambronne (qui laissé pour mort en réchappera et mourra à Nantes en 1843). Ney tombe avec son 5^{ème} cheval (c'est le fameux "venez voir mourir un maréchal de France").

Vers 22h, Wellington et Blücher se rejoignent à la ferme de la Belle-Alliance et "se saluent mutuellement vainqueurs" alors que, près de là, le carré du 1^{er} régiment de grenadiers (l'élite de l'élite) recueille Napoléon, Ney et plusieurs généraux dont Soult, Drouot, Bertrand et Mouton. Emporté dans les ténèbres par une déroute rendue encore plus chaotique par la curée sans quartier des troupes de Blücher (poursuite des fuyards que refusa Wellington), l'empereur passe par le carrefour des Quatre-Bras et la ferme du Caillou qui était son QG du matin.

L'armée française en déroute reflue sur Genappe. Mais la grande rue débouchant sur l'étroit pont de la Dyle, la bousculade devient atroce et les fuyards en pleine panique sont bloqués. Les Prussiens les taillent facilement en pièces et vers minuit le chef d'état-major de Blücher, le lieutenant général Gneisenau, fait bombarder la ville. Seul le général Mouton tentera un temps de résister. Bien que bloqué, Napoléon arrive quand même à s'esquiver. Les Prussiens dévalisent sa berline (vol de diamants et de documents). Ney et Durutte se sauvent, l'un aidé par un caporal de la vieille garde, l'autre par un maréchal des logis, une vraie chasse à l'homme au clair de lune.

Napoléon arrive à Charleroi à cinq heures du matin et repart pour Paris où il abdiquera le 22 juin. 25.000 Français, 20.000 Alliés et 7.000 Prussiens sont restés sur le champ de bataille, morts ou blessés.

Le conflit dynamique entre les deux puissances géopolitiques se partageant le monde a ainsi brutalement basculé d'un côté, comme lors de la guerre de Troie. C'est la fatalité, presque les dieux, qui a décidé. Comme le dira Napoléon :

"Ce que peut la fatalité quand elle s'en mêle ! En trois jours, j'ai vu trois fois le destin de la France, celui du monde, échapper à mes combinaisons."

Il est essentiel de noter que pour les contemporains, l'épopée impériale, et en particulier la débâcle de Waterloo, était considérée *comme le retour historique du mythe*. Par exemple Victor Hugo en dira dans *Les Misérables* :

"Quelque chose de pareil à cette vision apparaissait sans doute dans les vieilles épopées orphiques racontant les hommes-chevaux, les antiques hippanthropes, ces titans à face humaine et à poitrail équestre dont le galop escalada l'Olympe, horribles, invulnérables, sublimes ; dieux et bêtes."

VIII. WATERLOO. ACTE II : DU CÔTÉ DE LA MORT

On voit que s'il y avait des figures particulièrement saisissantes à retenir et à mythifier, cela aurait été par exemple la marche triomphale et funèbre de l'empereur et de sa Garde le long de la route de Bruxelles, ou les successives charges furieuses et suicidaires des centaures de Ney, ou encore la décimation des lignes françaises gravissant le Mont Saint Jean par les habits rouges de Maitland surgissant des blés.

Or, contrairement aux autres auteurs inspirés par Waterloo, Stendhal ne reprend aucune des grandes images gravées dans la mémoire collective de ses contemporains. Nous allons voir au contraire que, puisant dans le chaos de la réalité historique pour y sélectionner des traits pertinents, il reconstruit des univers sémiotiques auto-consistants et complètement différents.

1. La programmation spatio-temporelle

Le deuxième acte de Waterloo constitue sans doute le sommet de la virtuosité théâtrale et picturale de Stendhal. Il est superbement délimité et admirablement construit. À strictement parler, il commence juste après l'acquisition du cheval, lorsque la

"troupe de généraux, suivie d'une vingtaine de hussards" (p. 61)
traverse le pré

"bordé (...) d'une longue rangée de saules" (p. 60)
et il se termine juste après le vol du cheval lorsque

"l'escorte et le général, comte d'A***, disparurent derrière une rangée de saules" (p. 69).

L'image-signe de la rangée de saules y fonctionne comme un motif démarcateur.

De façon moins stricte mais encore plus évidente, on peut le faire commencer à la sortie du bois par la disjonction de Fabrice d'avec la cantinière et le faire se terminer lorsque Fabrice "entre dans le bois" (p. 70) et y retrouve (re-conjonction) la cantinière. À l'intérieur de cette unité de temps et de lieu se déroulent un certain nombre d'événements sémio-narratifs dont la programmation spatio-temporelle est d'une précision particulière et repose essentiellement sur l'enchaînement de motifs figuratifs.

Après un petit prologue où Fabrice rejoint l'escorte et se retrouve près du maréchal Ney (*séquence 0*), seize séquences s'enchaînent.

1. "L'escorte s'arrêta pour passer un large fossé rempli d'eau par la pluie de la veille; il était bordé de grands arbres" (p. 62) → *Séquence 1 du plongeon.*
2. "L'escorte prit le galop; on traversait une grande pièce de terre labourée, située au-delà du canal" (p. 63) → *Séquence 2 des habits rouges et du premier dispositif optique.*
3. "Tout à coup on partit au grand galop" (p. 64) → *Séquence 3 des boulets éventrant la terre et le cheval.*
4. "À ce moment, les généraux et l'escorte descendirent dans un petit chemin plein d'eau, qui était à cinq pieds en contrebas" (p. 64) → *Séquence 4 du deuxième dispositif optique.*
5. "Après un petit canal que tout le monde passa" (p. 65) → *Séquence 5 du dialogue avec le maréchal des logis.*
6. "On était sorti du chemin en contrebas, on traversait un pré" (p. 65) → *Séquence 6 du cuirassier amputé et de l'eau-de-vie.*
7. "Comme il regagnait l'escorte au galop" (p. 66) → *Séquence 7 de la "cène" des hussards.*
8. "L'escorte repartit" (p. 67) → *Séquence 8 de l'ivresse et de l'Empereur.*
9. "On redescendit dans un chemin plein d'eau" (p. 67) → *Séquence 9 "communielle" avec les hussards.*
10. "En sortant du chemin creux" (p. 68) → *Séquence 10 de la substitution "maréchal Ney → comte d'A***".*
11. "L'escorte, sortant d'un chemin creux, monta une petite pente de trois ou quatre pieds pour entrer dans une terre labourée" (p. 68) → *Séquence 11 de la décimation de l'escorte et du vol du cheval .*

12. "L'escorte et le général, comte d'A*** disparurent bientôt derrière une rangée de saules" (p. 69) → *Séquence 12 de la colère de Fabrice trahi.*
13. "Il se trouva tout contre un canal fort profond qu'il traversa" (p. 69) → *Séquence 13 du désespoir de Fabrice.*
14. "Il se leva et chercha à s'orienter. Il regardait ces prairies bordées par un large canal et la rangée de saules touffus : il crut se reconnaître" (p. 69) → *Séquence 14 de l'échange de pain.*
15. "Il entra dans le bois" (p. 70) → *Séquence 15 des retrouvailles avec la cantinière.*
16. Fabrice "s'endormit profondément" (p. 70) : fin du deuxième acte et de la première journée.

2. Les indices de la progression discursive

Dans les 16 séquences de l'acte II, de nombreux événements se déroulent. Ils sont pour la plupart encryptés figurativement. Il existe néanmoins un certain nombre d'indices manifestes témoignant d'une réelle progression discursive.

2.1. La progression de la parole et de l'échange : de la communication à la communion

- "Mais il se rappela qu'il ne fallait pas parler" (S0).
- "Le bruit du canon lui sembla redoubler"; Fabrice répond en italien au général, "mais le tapage devint tellement fort en ce moment que Fabrice ne put lui répondre" (S1).
- "Malgré le conseil de ne point parler", échange de Fabrice avec son voisin à propos du maréchal Ney (S2).
- Fabrice admire les hussards, qui le regardent (S4).
- Après avoir "médité longtemps", Fabrice engage la conversation avec le maréchal des logis. Le bruit du canon entraîne la confusion des noms Meunier → Teulier (S5).
- Fabrice rapporte l'eau-de-vie (S6) ; "cène" et communion avec les hussards (S7).
- Épreuve déceptive du vol et de la trahison (S11-13).
- L'échange de pain avec des fantassins : "Tiens, cet autre qui nous prend pour des boulangers!" (S14).

2.2. La progression thymique et passionnelle des affects

- "Son bonheur fut à son comble [d'être dans l'escorte du maréchal Ney]" (S0).

- "Fabrice, distrait par sa joie, songeait plus au maréchal Ney et à la gloire qu'à son cheval" (S1).
- Fabrice a peur mais "il était surtout scandalisé de ce bruit qui lui faisait mal aux oreilles" (S1).
- "Fabrice, qui ne faisait pas assez attention à son devoir de soldat [par compassion], galopait toujours en regardant un malheureux blessé" (S2).
- "Il contemplait, perdu dans une admiration enfantine, ce fameux prince de la Moskova, le brave des braves" (S2).
- "Ce qui lui sembla horrible, ce fut un cheval [éventré]" (S3). "Ah! m'y voilà donc au feu! se dit-il. J'ai vu le feu! se répétait-il avec satisfaction" (S3).
- Fabrice regarde les hussards qui le regardent. Embarras (S4).
- "Cène". Les hussards regardent Fabrice "avec bienveillance". Fabrice est libéré : "enfin il n'était plus mal vu de ses compagnons, il y avait liaison entre eux!" (S7).
- "Il voyait entre eux et lui cette noble amitié des héros du Tasse et de l'Arioste". "Il eût fait tout au monde pour ses camarades; son âme et son esprit étaient dans les nues" (S9).
- Après le vol du cheval, "Fabrice se releva furieux" (S11). Il est "ivre de colère" (S12).
- Séquence du désespoir. Épreuve affective majeure mais déceptive. La communion héroïque s'inverse en trahison (S13).
- Joie de retrouver des fantassins (S14).
- Joie de retrouver la cantinière (S15).

2.3. La progression cognitive

- "Toutefois il ne put deviner lequel des quatre généraux était le maréchal Ney; il eût donné tout au monde pour le savoir" (S0).
- "Fabrice ne comprenait pas [ce qu'étaient les habits rouges]; enfin il remarqua..." (S2).
- "Fabrice ne put retenir sa curiosité". Il apprend quel général est le maréchal Ney (S2).
- "Fabrice remarqua en passant cet effet singulier [les boulets labourant la terre]; puis sa pensée se remit à songer à la gloire du maréchal" (S3).
- "Notre héros comprit que c'étaient les boulets qui faisaient voler la terre de toutes parts"; mais quant à l'origine des boulets, "il n'y comprenait rien du tout" (S3).
- Épreuve cognitive majeure, mais déceptive. L'ivresse empêche Fabrice de voir l'Empereur (S8).

Un certain nombre de conclusions peuvent immédiatement être tirées de ces indices d'une progression discursive.

(i) Même si Fabrice est réduit au rôle actantiel d'observateur, il doit évidemment fonctionner également comme acteur. En ce qui concerne son "vécu psychologique" actoriel, exprimé essentiellement au niveau thymique et passionnel des affects, le thème dominant de l'acte II est celui de *l'imaginaire communiel héroïque* (les nobles et glorieux héros du Tasse et de l'Arioste).³⁷⁴ C'est sur lui que porte la quête. Le pathos passionnel en est l'enthousiasme et l'admiration. C'est lui que concerne l'épreuve déceptive majeure de la trahison. Le pathos passionnel en est alors au contraire la colère et le désespoir.³⁷⁵

(ii) La dimension passionnelle et communuelle se manifeste figurativement (thématiquement) par la séquence du type "cène" où "la bouteille circule" (S7). Le signifiant "eau-de-vie" en est l'opérateur. On peut suivre sa chaîne :

- eau-de-vie 1 : rencontre avec le cadavre dans l'acte I;
- eau-de-vie 2 : achat du cheval dans l'acte I;
- eau-de-vie 3 : rencontre avec le cuirassier amputé (S6);
- eau-de-vie 4 : "cène" des hussards (S7);
- eau-de-vie 5 : l'ivresse ("ces maudits verres d'eau-de-vie") (S8), etc.

Liée à la mort et à l'ivresse, l'eau-de-vie est un signifiant de la valeur sémantique du communautaire, mais sur un mode négatif, disons "dionysiaque". Nous allons voir s'accumuler les indices du fait que le cosmos des hussards est celui de la "mauvaise" communauté.

(iii) Il existe un autre signifiant de la valeur sémantique du communautaire. Il intervient aussi dans des séquences communielles de type "cène" dans l'acte III lorsque le caporal Aubry partage la pain avec les soldats qu'il a à charge dans la déroute. Il faut noter à ce propos l'insistance incongrue (hors de propos, contrairement à ce qui se passe pour l'eau-de-vie) du thème du pain et du blé dans Waterloo : le capitaine Meunier / Teulier; "Tiens, cet autre qui nous prend pour des boulangers!"; la façon dont par deux fois (l'une avec la troupe du caporal, l'autre seul) Fabrice se couche dans le blé, etc. Mis en corrélation avec celui du labourage, ce thème manifeste une singulière dimension mythique (toujours à la Lévi-Strauss). Pour l'instant, bornons-nous à résumer les corrélations entre les deux "cènes".

374 Sur le rôle des références de Stendhal au Tasse, cf. Di Maio [1997].

375 Pour une analyse sémiotique des structures sémio-narratives constitutives des passions, cf. Greimas-Fontanille [1991].

Acte II	Acte III
Communion "dionysiaque"	Communion "chrétienne"
Mauvaise communauté	Bonne communauté
Mort	Vie
Vol-Trahison	Aide-Solidarité
Hussards	Fantassins
Eau-de-vie	Pain

(iv) Sur le plan cognitif, deux dimensions différentes s'entrelacent. D'abord celle concernant l'accès à la vision (quasiment au sens d'une vision mystique) des figures légendaires. Fabrice arrive à contempler la figure solaire de Ney, mais l'ivresse l'empêche d'arriver à contempler l'Empereur. Ce motif de la vision et de l'aura est évidemment puissamment initiatique. Il *figurativise* le contact avec les Destinateurs. Mais il existe une autre dimension cognitive, plus profonde. Elle concerne la compréhension des événements figuratifs qui se produisent dans le décor. Le cas est particulièrement frappant dans la S3 où Fabrice "comprend" l'origine des sillons et des fragments de terre noire volant de toutes parts (les boulets), tout en ne comprenant "rien du tout" à l'origine des boulets eux-mêmes.

3. Le cheval psychopompe

L'univers des hussards est un univers en partie dominé par la figure du cheval. Celui-ci y fonctionne comme un véritable personnage du récit tenant lieu de l'actant Destinateur. En fait, c'est lui, plus que le maréchal Ney ou le général comte d'A***, qui en est le véritable "maître". Dès le début, il destine Fabrice. Avec son fameux "Eh bien soit!" (p. 62, S0), Fabrice s'abandonne à cette volonté hétéronome. Au lieu de continuer à contenir son cheval qui se cabre, il lui "rend la bride"³⁷⁶ et celui-ci, "laissé à lui-même", "partit ventre à terre et alla rejoindre l'escorte" en le faisant changer d'univers. C'est dire que le cheval "de général" s'impose d'emblée comme une incarnation du Destinateur et comme une figure psychopompe. Fabrice l'avouera lui-même plus tard lorsque, hésitant à rejoindre l'escorte de l'empereur, il se dira :

"J'en suis parfaitement le maître, car enfin je n'ai d'autre raison pour faire le service que je fais, que la volonté de mon cheval qui s'est mis à galoper pour suivre ces généraux" (S9).

On peut dire que Fabrice est un héros "*hippanthrope*".

³⁷⁶ Variante de l'exemplaire Chaper.

Nous rencontrons d'ailleurs ici un très bon exemple de la distorsion des structures sémio-narratives traditionnelles qu'explore Stendhal. Traditionnellement, lorsqu'un véritable sujet est en jeu, le vouloir des destinataires modalise le sujet selon le devoir. Ici, le sujet faisant défaut le vouloir du destinataire existe ("la volonté de mon cheval") mais pas le devoir du sujet. Restaurer les structures sémio-narratives traditionnelles fait alors immédiatement apparaître le récit comme une "initiation" du sujet malgré lui : le cheval psychopompe transporte Fabrice dans un monde où il devrait se constituer comme sujet, mais celui-ci n'y comprend rien.

Si l'on acceptait de sortir d'une analyse immanente, il y aurait évidemment beaucoup à rappeler sur le symbolisme du cheval.³⁷⁷ Nous nous bornerons à insister sur son aspect initiateur et psychopompe. Deux séquences sont hautement significatives.

(i) La séquence 1 *du plongeon*. Elle est due, en effet, à la spontanéité du Destinataire et s'inscrit dans le déploiement de l'axiologie figurative. Dans le cadre de la logique figurative, c'est un événement symbolique de première importance.

(ii) La séquence 3 *du cheval éventré*

"engageant ses pieds dans ses propres entrailles" (p. 64).

Cette image "horrible", d'une rare violence, doit, dans le cadre de la syntaxe actantielle, être interprétée de façon sacrificielle. Elle est à mettre en corrélation avec le "fort vilain spectacle" du cuirassier amputé (S6) ainsi qu'avec les autres figures de l'éventration : le grand arbre arraché de l'acte I et la terre humide labourée par les boulets.

Toujours en ce qui concerne le cheval, nous verrons plus bas (§ VII-9) que *les chevaux successifs de Fabrice correspondent aux quatre actes de Waterloo et développent une axiologie figurative*. Le fait qu'à la fin de l'épisode Fabrice s'endorme dans la mangeoire de son cheval à l'Auberge du Cheval Blanc montre *qu'on doit l'identifier à son cheval tout autant qu'on doit l'identifier à son arbre*. Le fait qu'il existe quatre mondes différents dans Waterloo devient alors évident.

4. Le schème de la linéarité et la réification historico-sociale

Sur le plan figuratif, l'élément le plus remarquable dans l'acte II de Waterloo est l'étonnante redondance des structures *linéaires*. Plus que d'un motif, il s'agit d'un

377 Cf. par exemple le mythe de Bellérophon dont l'hubris est d'atteindre grâce à Pégase les dieux de l'Olympe, ce qui lui vaut d'être désarçonné. Il n'est pas douteux que dans l'acte II de Waterloo Fabrice est un Bellérophon qui s'ignore (rappelons à ce propos l'amusante coïncidence ayant fait du *Bellerophon* le nom du navire sur lequel Napoléon s'embarqua de la rade de Rochefort pour se livrer aux Anglais après Waterloo).

véritable *leitmotiv schématique*. Rangées d'arbres, fossés, canaux, chemins, sillons, *tous* les éléments figuratifs, qu'il s'agisse d'opérateurs de programmation spatio-temporelle ou d'actants figuratifs à part entière (comme les sillons), sont linéaires. Dans la mesure où dans l'acte III dominant au contraire les structures circulaires et planes (sans directionnalité privilégiée), force est d'admettre qu'une raison opératoire doit se trouver ici à l'œuvre.

En fait, nous voyons émerger progressivement au fil de *La Chartreuse* un système cohérent de corrélations figuratives permettant de conclure à un fort investissement *négatif* du schème géométrique de la droite horizontale par la valeur sémantique "mort" : la digue funéraire du père, le sentier, les sillons creusés par les boulets, les rangées d'arbres fauchées. A l'inverse, le schème géométrique du cercle semble être fortement investi positivement par la valeur sémantique "vie". Cela est évidemment à corrélérer structurellement au fait que la verticalité est fortement investie spirituellement et que, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, ce n'est pas tant la verticalité ascendante qui est investie par la valeur "vie spirituelle" (Fabrice n'observe les étoiles que pour faire plaisir à Blanès) mais bien plutôt la verticalité *descendante* comme le manifeste spectaculairement la négation de la verticalité ascendante (le ciel) par la perforation de "l'énorme abat-jour" de la cellule de la Tour Farnèse. Pour Fabrice le ciel est vide. Ce n'est pas l'élément du Destinateur. Sauf pour le vol de l'aigle. Bref, il semble que les dimensions spatiales soient investies par la catégorie sémique de base Vie / Mort de la façon suivante :

Verticale descendante	Verticale ascendante
Plan horizontal (sans droite) et cercle	Droite horizontale
Vie	Mort

En fait il existe même, sous-jacente à cette opposition binaire, une structure plus complexe de type carré sémiotique. L'investissement de la verticale ascendante y est de type "non vie" et celui du plan horizontal de type "non mort". Mais cette structure complète ne se déploie qu'à travers la passion amoureuse de la Tour Farnèse.

Dans une optique symbolique à la Georges Poulet, on pourrait évidemment expliquer que la connotation négative de la droite horizontale est simplement liée au fait qu'elle est le schème de *la droite temporelle* et que c'est en fait la linéarité temporelle qui, trivialement, est associée à la mort. Le cercle serait alors quant à lui le schème de la

temporalité cyclique, celle des renaissances : en quelque sorte la digue funéraire et généalogique du père contre le marronnier vital et cyclique (saisonnier) du fils. Mais une telle interprétation temporelle du symbolisme spatial reste insuffisante. En effet, dans l'épisode des hussards la plupart des structures linéaires sont investies négativement y compris les structures statiques comme les rangées d'arbres.

Reprenons donc la combinatoire de la linéarité dans cet épisode de Waterloo.

- Rangée de saules (S0).
- Large fossé rempli d'eau. Bordé de grands arbres ("de blancs de Hollande de presque quarante pieds de hauteur" selon l'exemplaire Chaper (p. 1390)) (S1).
- Petit chemin plein d'eau, cinq pieds en contrebas (S4).
- Petit canal (S5).
- Chemin en contrebas (S6).
- Chemin plein d'eau (S9).
- Chemin creux (S10).
- Rangée de saules (S12).
- Canal fort profond (S13).
- Large canal et rangée de saules (S14).

On éprouve presque une impression musicale à enchaîner ces matérialisations du schème de la linéarité. On y voit opérer une sorte de "chromatisme géométrique", exactement comme dans un grand tableau de paysage.

La combinatoire est évidente. La dominante y est le jeu des éléments Terre+Eau / Arbre et la mineure l'opposition dimensionnelle grand / petit.

	Grand	Neutre	Petit
Arbres+Fossé	Large fossé + grands "blancs de Hollande" (S1)		
Arbres+Eau (Saules)		Saules (S0, S12, S14)	
Chemin-Eau		Chemin (S6)	
Chemin+Eau		Chemin (S9) Chemin creux (S10)	Petit chemin (S4)
Canal	Canal profond (S13) Canal large (S14)		Petit Canal (S5)

Comme nous l'avons vu avec l'image du boulet fauchant la rangée de saules, qui est trivialement une métaphore de la mort collective, la rangée d'arbres linéarise et collectivise le schème circulaire de l'arbre entouré d'un sillon. Cela confirme qu'il y a bien une "histoire de l'arbre" parallèle venant doubler symboliquement l'histoire du héros (cf. plus haut § V.6.).

Arbre : Ponctuel-Singulier	→	Rangée : Linéaire-Collectif
Sillon circulaire-singulier	→	Sillons linéaires-collectifs

En fait, pour pouvoir tenir compte d'autres séquences, il faut raffiner le schème du "circulaire" en introduisant l'opposition *centre/périphérie*. En plus de l'arbre isolé, ponctuel et central entouré d'un sillon, il faut considérer également le schème *collectif* d'une circonférence (un bois ou une clairière par exemple). Comme nous l'avons vu, depuis la digue funéraire du Prologue ³⁷⁸, les figures linéaires sont investies par la mort. Collectives, elles renvoient ici, semble-t-il, à la *réification sociale*, c'est-à-dire à la "mauvaise" historicité, à cette historicité anti-spirituelle et anti-sentimentale de

"la chute des empires et des révolutions qui changent la face du monde" (p. 39)

dont l'abbé Blanès calculait arithmétiquement les temps.

En effet, si l'arbre entouré d'un sillon représente bien le schème à la fois géométrique et temporel du *Moi-Sujet*, alors le schème circulaire collectif correspond à un *Autrui-Sujet* (la "bonne" intersubjectivité) tandis que le schème collectif de la linéarité correspond au contraire à celui de l'*Autrui-Objet*. L'erreur de Fabrice serait alors une erreur d'évaluation. Il "croit" que la "mauvaise" communauté, dionysiaque et réifiante des hussards peut se transformer en "bonne" communauté, en une sorte de confrérie ecclésiale. Dans la logique narrative que nous développons ici, c'est la contradiction existant entre cette quête imaginaire de Fabrice et les valeurs encodées à son insu dans son environnement figuratif qui impose "logiquement" la déceptivité des épreuves. D'ailleurs, c'est de façon générale que Fabrice commet une méprise en quelque sorte "esthétique" à propos de l'encryptage des valeurs. Il est "enchanté",

378 Dans une combinatoire plus globale des schèmes et des éléments, les canaux (chemins en creux+Eau) inversent la digue (chemin en relief+Pierre). Mais il est impossible ici, faute de place, de s'engager dans une étude figurative globale de *La Chartreuse*.

"satisfait", etc. (connotations positives) par de "curieux spectacles", c'est-à-dire par des signifiants figuratifs qui, s'il les décodait, seraient tous des symboles de la mort.^{379,380}

5. Boulets, sillons et arbres

La transformation linéaire du sillon circulaire que creuse Fabrice autour "de l'arbre chéri" est le sillon des terres labourées. Ce motif figuratif est également très redondant : "grande pièce de terre labourée" (S2), "Fabrice vit, à vingt pas en avant une terre labourée qui était remuée d'une façon singulière" (S3), "un cheval tout sanglant qui se débattait sur la terre labourée" (S3), "l'escorte (...) [entra] dans une terre labourée" (S11). On peut même dire que le sillon, qu'il soit celui de la charrue du labour ou celui des boulets, est ici l'accident exclusif de l'élément terre. La terre est labourée et cela dans une *triplification* de séquences (S2, S3, S11).³⁸¹ Son autre état figuratif est le pré ou la prairie. Elle se différencie d'une part des bois et d'autre part des champs de blé.

L'opérateur engendrant la linéarisation mortifère est *le boulet*. En fait, avec le cheval, le boulet est le second personnage figuratif de l'acte II. C'est une figure de l'actant anti-Destinateur, le "maître" (toujours au sens mythique) de la mort.

Donneurs de mort, les boulets déciment les hommes. C'est leur fonction naturelle. Mais ils opèrent également figurativement, à la fois sur les rangées d'arbres et sur la terre. Ce faisant, ils engendrent les deux principaux "spectacles" "curieux et singuliers" qui ravissent Fabrice, qui "l'enchantent" :

- (i) "A ce moment, un boulet donna dans la ligne de saules, qu'il prit de biais, et Fabrice eut le curieux spectacle de toutes ces petites branches volant de côté et d'autre comme rasées par un coup de faux. (...) Fabrice était encore dans l'enchantement de ce spectacle curieux, lorsque ..." (p. 61, fin de l'acte I).
- (ii) "Le fond des sillons étaient plein d'eau, et la terre fort humide, qui formait la crête de ces sillons, volait en petits fragments noirs lancés à trois ou quatre pieds de haut. Fabrice remarqua en passant cet effet singulier. (...) Notre héros comprit que c'étaient des boulets qui faisaient voler la terre de toutes parts" (S3).

379 Dans l'acte III en revanche, une telle contradiction n'existe pas et l'épreuve n'est pas déceptive.

380 Rappelons que dans son étude sur la nouvelle *Deux amis* de Maupassant, A.J. Greimas a analysé un exemple remarquable d'une telle méprise esthétique (cf. Chapitre 5, Annexe 2). Les deux amis sont esthétiquement enchantés par le spectacle d'un sublime coucher de soleil qui, au niveau de la logique narrative et figurative, est en fait le sanglant sacrifice du Destinateur solaire et anticipe leur propre mort.

381 La triplification des séquences est caractéristique de la pensée mythique.

Le parallèle des deux descriptions est saisissant. Nous sommes en présence d'une puissante image-signe, celle du corps démembré et éparpillé. Cette image-signe de la mort opère de façon rigoureusement identique sur les deux composantes arbre/sillon de la linéarisation du schème du Moi-Sujet. On voit à quel point Fabrice peut se méprendre quant à la signification des signifiants figuratifs qui l'environnent.³⁸²

Mais les boulets possèdent encore d'autres fonctions sémio-narratives et figuratives. D'abord, dans la mesure où ils sont intimement corrélés à cette "fumée blanche" que Fabrice veut à tout prix rejoindre, ils introduisent dans l'axiologie figurative les éléments du Feu et de l'Air jusqu'ici manquants. C'est évidemment un truisme que de relier les canons au feu et de souligner le

"Ah! m'y voilà donc enfin au feu! (...) J'ai vu le feu! (...) Me voici un vrai militaire".

Mais il est moins trivial de remarquer que le feu s'intègre ici à une axiologie figurative où il est lié à la valeur sémantique "Mort" et à l'anti-Destinateur. En effet ces homologations forment système avec celles des autres composantes de l'axiologie figurative. L'axiologie figurative est donc très particulière — sans doute même assez unique dans la littérature — dans la mesure où, contrairement à ce qui se passe dans le cas général, tout ce qui concerne le feu (en particulier l'ivresse, le solaire, etc.) y est sémantiquement investi par la mort alors que, dualement, ce qui se trouve sémantiquement investi par la vie relève de l'ordre de la nuit, du bois et de l'eau.

Dans ce système figuratif très particulier qu'est Waterloo, le boulet opère comme le *générateur* de la linéarité. C'est sans doute pour cette raison que la linéarité y est si fortement investie négativement. Sa temporalité est celle de la mort aveugle, non finalisée, du hasard, de la perte d'individualité et de la réification. En ce sens, comme anti-Destinateur, le boulet s'oppose catégoriquement à l'autre acteur énergétique qu'est le cheval qui, lui, opère comme le générateur d'une temporalité, certes linéaire, mais finalisée (destinée).

6. Ivresse et déceptivité

Disons maintenant quelques mots plus précis sur certaines séquences de l'épisode des hussards. Les deux micro-épisodes apparemment les plus simples à interpréter, dans la mesure où ils concernent la part actorialisée ("subjectivisée", "psychologisée") de l'acteur "Fabrice", sont ceux, déceptifs, de l'ivresse et du vol. Ils sont à relier à un troisième micro-épisode, celui de la contemplation de Ney. L'acte II

³⁸² Margherita Leoni [1996] a également bien noté le fait que ces images-signes détaillées par un gros plan (en quelque sorte zoomées) sont de terribles symboles de mort.

est essentiellement un théâtre *de rencontre*. Le *hasard* fait rencontrer successivement à Fabrice une triade paternelle héroïque mais, réduit au rôle d'observateur, celui-ci ne peut pas s'y impliquer intersubjectivement.

Ney	Empereur	Comte d'A***
Voir	Ne pas voir	Etre volé

Considérons d'abord la séquence de l'ivresse.³⁸³ Son premier caractère remarquable est que l'épisode de l'acquisition de l'eau-de-vie répète point par point, alors que rien dans la vraisemblance du récit n'y oblige (bien au contraire), celui de l'acquisition du cheval. Le parallèle est frappant.

"Bonne" cantinière Horrible spectacle : le cadavre Eau-de-vie	Hussards → Galop-Eperons "Restez-donc, s...! lui cria-t-il"	"Méchante" cantinière
Bois → Plaine Espace de la cantinière Galop-Cravache Espace des hussards "Arrête -toi, donc! cria-t-elle"	Fort vilain spectacle le cuirassier amputé Eau-de-vie	
Napoléons Echange ↔ Cheval ↓ Escorte	Eau-de-vie Echange ↔ Bienveillance des camarades ↓ Escorte	

Sur le plan de la logique narrative, cette transformation a essentiellement pour fonction de corrélérer structurellement la "cène" des hussards à l'image "sacrificielle" du cuirassier amputé. Avec l'autre image sacrificielle du cheval éventré, elle montre à quel point l'univers guerrier des hussards est négatif.

La description de la déceptivité est assez étonnante :

"Il ne vit que des généraux qui galopaient, suivis, eux aussi, d'une escorte. Les longues crinières pendantes que portaient à leurs casques les dragons de la suite l'empêchèrent de distinguer les figures" (S8).

Là encore, ce qui fait la force de la description est sa corrélation systématique avec l'autre séquence de "vision" : celle de la contemplation du maréchal Ney. Or, celle-ci

383 Sur le caractère dionysiaque de l'ivresse dans *La Chartreuse*, cf. l'étude déjà citée de Shoshana Felman [1971].

s'intègre, nous allons le voir, à *un dispositif optique*. Cela incite à traiter *l'ivresse* elle-même comme un dispositif du même ordre. Ce qui signifie à son tour que la "vision" de l'aura des figures divines ne va pas sans problèmes scopiques... Il y a une *sur-vision* dans la séquence "Ney" et une *sous-vision* dans la séquence "Empereur". Ce type d'instabilités réciproques (dialectique excès/manque) est caractéristique du mythique.

La vision du "vrai" Destinateur (l'Empereur) est impossible. Seuls ses symboles (l'aigle) ou ses tenants-lieu (Ney) sont accessibles. En tant que tel, il n'est accessible que voilé, par exemple par l'ivresse.

7. La triade des héros

Il est étrange que Fabrice ne rejoigne pas l'escorte de l'empereur puisque lui-même souligne qu'"il en est parfaitement le maître" (cf. plus haut). Au niveau de son "vécu psychologique" (de son actorialisation), la raison en est l'enthousiasme qu'il éprouve pour la "noble amitié" avec ses "camarades". Mais cette "raison" n'est pas très convaincante. En fait, au niveau de la logique narrative qui commande (non causalement mais par contiguïté) l'économie du récit, la fonction semble en être plutôt la *substitution* Ney → comte d'A*** et la dissymétrie complète qu'elle introduit entre le "vécu" et le "réel". Elle s'inscrit donc dans cette dimension *véridictoire* de la méprise et de la méconnaissance qui est la principale caractéristique de l'acte II.

Au niveau "vécu", Fabrice veut ne plus être "mal vu" :

"ces regards [bienveillants] ôtèrent un poids de cent livres de dessus le cœur de Fabrice : c'était un de ces cœurs de fabrique trop fine qui ont besoin de l'amitié de ce qui les entoure. Enfin il n'était plus mal vu de ses compagnons, il y avait liaison entre eux!" (S7).

Fabrice quête la reconnaissance et croit l'obtenir. Mais au moment même où cette croyance atteint son point d'acmé et projette son âme et son esprit "dans les nues" (S9) (contact avec l'univers transcendant des Destinateurs), il se trouve projeté dans la pire des méprises et des méconnaissances puisqu'il "voit mal" l'empereur et, surtout, n'est pas "reconnu" par son père !

Si donc l'on compare, en ce qui concerne la triade des héros Destinateurs, Empereur–Ney–Robert, ce qui est imaginativement attendu à ce qui arrive réellement, on constate que les deux situations respectivement subjective et objective sont inverses l'une de l'autre. D'où l'échec symbolique. De façon générale, on peut dire que Fabrice ne maîtrise pas (et ne peut pas maîtriser) les signifiants qui le destinent.

8. Le vol et la déceptivité

Le père de Fabrice lui vole son cheval. Voilà encore une image-signe particulièrement puissante. Nous avons vu plus haut que l'achat de la "bienveillance" au moyen de l'eau-de-vie était structurellement parallèle à celui du cheval. Nous voyons ici comment cette corrélation s'inverse complètement : possession du cheval + bienveillance → dépossession du cheval + trahison.

La modalité "bellérophonienne" de la dépossession doit être soigneusement prise en considération puisque, plus tard, la cantinière "y revient sans cesse" "avec une curiosité de femme" (ce qui est encore un indice gros comme le château de Grianta encourageant le lecteur à s'interroger) :

"tu t'es senti saisi par les pieds, on t'a fait doucement passer par-dessus la queue de ton cheval, et l'on t'a assis par terre !".

Avec en plus le repère, gros cette fois comme le château de Grianta et la Tour Farnèse réunis, placé ici par Stendhal :

"Pourquoi répéter si souvent, se disait Fabrice, ce que nous connaissons tous trois parfaitement bien ? Il ne savait pas encore que c'est ainsi qu'en France les gens du peuple vont à la recherche des idées" (p. 80).

On peut aussi noter la singulière violence véridictoire — littérairement géniale — du paragraphe pourtant bien laconique :

"Ce général n'était autre que le comte d'A***, le lieutenant Robert du 15 mai 1796. Quel bonheur il eût trouvé à voir Fabrice del Dongo !" (S10).

Quelles que soient les interprétations psychanalytiques ou autres que l'on puisse avancer des rapports de Stendhal avec son propre père, il est certain que réduire la relation de Fabrice avec son père réel à cet unique *passage* fait tragiquement culminer la catégorie véridictoire du secret. La véritable nature du lieutenant Robert doit demeurer occultée, celle d'un messenger voleur aux semelles de chapeau liées...

9. Le plongeon du cheval psychopompe et l'axiologie figurative

L'image-signe dominant la première séquence de l'acte II est celle du plongeon du cheval dans le canal.

"[Le cheval], étant fort animé, sauta dans le canal ; ce qui fit rejaillir l'eau à une hauteur considérable. Un des généraux fut entièrement mouillé par la nappe d'eau, et s'écria en jurant : Au diable la f... bête !" (S1).

Cette lubie du cheval permet certes à Fabrice d'accomplir une performance et de sortir victorieux d'une première épreuve : être le premier à traverser le canal et à arriver sur

l'autre rive (où d'ailleurs, comme par magie, Fabrice "trouve les généraux tout seuls" !). Mais sa fonction narrative est différente. Elle est entre autres de transformer point par point l'épisode "naissance de Vénus" du Prologue (p. 47). Dans le cadre de l'axiologie figurative et de l'investissement figuratif des dimensions spatiales, c'est une nouvelle figure de la verticalisation de l'eau (qui rejaillit "à une hauteur considérable").

Gina	Cheval
s'ériger	plonger
sur un rocher	dans un canal
dans le lac	dans la plaine "unie comme un lac"
tomber dans l'eau	remonter sur terre
se débattre dans l'eau, nager (Gina + Fabrice)	se démener et barboter dans l'eau, nager (chevaux + hussards)
Fabrice plonge pour sauver Gina	Fabrice est emporté par son cheval

Comme Gina est "maîtresse" du lac, le cheval est "maître" de la plaine "unie comme un lac".

Mais il y a plus. Nous avons déjà noté, à la suite de nombreux commentateurs, le rôle décisif des changements de chevaux dans Waterloo. Ils développent à eux seuls une axiologie figurative.

Cheval	Qualité	Trait caractéristique	Élément
Acte I : cantinière	"mauvais" cheval "de paysan"	Patauge et tombe dans la boue	Terre + Eau
Acte II : hussards	cheval "de général", cheval volant "des 4 fils Aymon", Pégase et Bellérophon	Vole et Plonge dans le canal	Eau + Air
Acte III : caporal Aubry	"assez bon"	cf. plus bas	cf. plus bas
Acte IV : pont de la Sainte	"magnifique"	cf. plus bas	cf. plus bas

10. Les deux dispositifs optiques du maréchal Ney

L'épisode du maréchal Ney est centré sur deux dispositifs optiques transformés l'un de l'autre et transformant tous deux celui du clocher de l'abbé Blanès (qui lui-même, nous l'avons vu, transformait celui de la pêche nocturne sur le lac, on voit

comment les transformations se relient progressivement en système). La série des dispositifs optiques de *La Chartreuse* culminera, nous l'avons vu, avec celui de l'extraordinaire cellule en bois de la Tour Farnèse transformant le clocher de l'abbé Blanès à Grianta. L'élément de base en est l'image (tout à fait banale dans un tel contexte) du maréchal observant l'ennemi à la lorgnette.

Blanès	Maréchal Ney
Clocher	Plaine
Pierre-Ciel	Terre
Vertical ascendant	Horizontal
Télescope	Lorgnette
Nocturne	Diurne
Étoiles	Ennemis
Vie spirituelle	Mort corporelle
Vérité	Mensonge

Dans le premier dispositif optique, Ney regarde l'ennemi à l'horizon avec sa longue vue. Mais sa vision est occultée par la tête de Fabrice qui regarde à ses pieds un "malheureux" ennemi (un "habit rouge") blessé. On rencontre ici un remarquable phénomène de *transitivité* des regards qui échange l'horizon lointain et le gros plan, c'est-à-dire un excès de distance et un excès de proximité. La transitivité ramène l'horizon (le très loin) à ce qui se passe aux pieds (le très près), à savoir la mort. Elle corrèle l'horizon à l'investissement sémantique "mort".

Le champ des "habits rouges" disséminés, éparpillés, en travers des sillons de la terre labourée constitue un nouveau spectacle horrible : "une circonstance lui donna un frisson d'horreur" (S2). Leur sinistre moisson transforme le cadavre de l'acte I.

Cadavre singulier Sentier au milieu du gazon Serrer la main	Champ de cadavres (collectif) Sillons de la terre labourée (Ne pas) marcher dessus
---	--

Le sens de l'excès de proximité s'inverse d'une séquence à l'autre. Dans le premier cas (la poignée de main), il s'agit de traiter un mort comme un vivant. Dans le second cas (galoper sur des corps), il s'agit de traiter au contraire des corps morts ou des agonisants

comme des choses inanimées (réifiées). Cela confirme encore la radicalité de l'opposition Vie/Mort qui différencie l'acte I de l'acte II.

Dans le second dispositif optique, la transitivité des regards opère de façon inverse. Ce n'est plus Ney qui regarde avec sa longue-vue Fabrice regardant un blessé à ses pieds, mais Fabrice regardant Ney qui regarde avec sa longue-vue des lignes d'ennemis à l'horizon. Cette fois, c'est le gros plan qui se trouve échangé avec le lointain. Ce que voit Ney (et que voit aussi Fabrice après avoir "tourné la tête vers l'ennemi") ce sont "des lignes fort étendues d'hommes rouges" "et dans les intervalles (...) des bouffées de fumée blanche" (variante Chaper, p. 1390), de "longues files" "d'hommes (...) tout petits", "pas plus hautes que des haies" (S4). Ce n'est plus un excès de proximité qui opère ici, mais un excès de distance. Waterloo est dominée par un phénomène optique de mauvaise profondeur de champ et comme l'a bien noté Margherita Leoni, dans le lointain, à cause de

"la géométrisation extrême du visible",
il n'y a plus, comme dans un tableau abstrait, que

"de purs signifiants picturaux : la ligne, la surface, la couleur"³⁸⁴
(le blanc de la fumée, le rouge et le bleu des uniformes).

Il se produit toutefois un effet analogue de *réification*. Les lignes, les files d'autrui-objets deviennent des haies, des rangées que l'on peut faucher comme des rangées de saules. Dans la plaine horizontale des hussards tous les éléments linéaires — y compris ceux anthropomorphes, y compris l'horizon — sont investis par la mort. Le schème de la linéarité y est celui d'une temporalité historique et sociale, "mauvaise" parce que réifiante.

Éperdu d'admiration, Fabrice contemple le brave des braves. Les détails figuratifs introduits ici par Stendhal sont, bien qu'incidents, intéressants :

"[Fabrice] trouva le [maréchal] très blond, avec une grosse tête rouge. Nous n'avons point des figures comme celle-là en Italie, se dit-il ; (...) à l'exception d'un seul, tous [les hussards] avaient des moustaches jaunes" (S4).

Il s'agit là d'une trace figurative du caractère en quelque sorte "solaire" de l'escorte de Ney. Elle appartient bien, dans le cadre de l'axiologie figurative, à l'élément "feu". Elle est particulièrement pertinente car Stendhal insiste énormément sur la *pâleur* de Fabrice pour l'opposer à cette "grosse tête rouge".

384 Leoni [1996], p. 116.

11. Le dérèglement véridictoire, la méconnaissance et la déceptivité

En ce qui concerne la véridiction, c'est-à-dire la conformité du paraître à l'être, tout est confus, dérégulé, dans l'acte II. Le secret (l'être sans paraître : le fait que le général comte d'A*** est le père de Fabrice) s'y transforme en mensonge (le paraître non conforme à l'être : la bienveillance devient vol et trahison). La bonne distance n'arrive pas à s'établir entre un excès de distance et un excès de proximité. De même, la communication et la communion "fraternelle" y oscillent entre d'un côté un mal entendu et un mal vu et d'un autre côté l'hypertrophie imaginaire, "l'exagération" (p. 69), l'exaltation enthousiaste. En fait, ce monde dionysiaque et solaire du feu et de la mort aveugle ne pourrait être sauvé que par la vertu, la noblesse et la gloire chevaleresques, par la légitimation sublime "des héros de *La Jérusalem délivrée*" (S13). Mais, depuis *Don Quichotte*, ce monde a disparu. D'ailleurs, Waterloo est la défaite des défaites. D'où la déceptivité complète des épreuves. Être hussard à Waterloo est, comme le reconnaîtra plus tard Fabrice lui-même, "un métier de dupe" (p. 73).

IX. WATERLOO. ACTE III : DU CÔTÉ DE LA VIE

Les limites de cette étude ne nous permettent pas d'analyser avec autant de précision les deux autres actes. Nous nous bornerons donc à quelques indications.

1. Le caporal Aubry

Après une petite transition (réveil de Fabrice à la fin du crépuscule), l'acte III s'ouvre sur la "recommandation" de Fabrice au caporal Aubry par la cantinière et se clôt après la disparition de ces deux personnages lors de la fuite éperdue devant la (fausse) attaque des cosaques (p. 81). Il se décompose en deux demi-actes, le premier correspondant à l'épisode avec le caporal Aubry (pp. 72-77) et le second aux retrouvailles et à la longue discussion avec la vivandière (pp. 77-81).

Le premier demi-acte est dominé par la figure charismatique et initiatique du caporal Aubry "maître" de ce nouveau "côté". Tout oppose Aubry au monde des généraux, des officiers et des hussards.

(i) Il s'y oppose lui-même avec une brutalité récurrente, en particulier dans sa violente altercation avec le général comte B*** commandant sa division :

"va te faire f..., toi et tous les généraux. Vous avez tous trahi l'Empereur aujourd'hui" ;

puis, après avoir blessé au bras l'aide de camp d'un coup de baïonnette :

"Puissent-ils être tous comme toi, les bras et les jambes fracassés ! Tous des freluquets ! Tous vendus aux Bourbons, et trahissant l'Empereur !" ;

puis plus tard, "évitant de parler à aucun des officiers", l'accusation

"Encore quelque traître qui commande !" (p. 74).³⁸⁵

(ii) Ses vertus militaires (de chef) et morales (de responsabilité et de solidarité) sont "magistrales" (p. 75), à l'opposé du cynisme irresponsable et de la "vile friponnerie" des hussards. Il conseille à Fabrice de "prendre la giberne et le fusil" d'un soldat sabré mais "vraiment mort", "sans dépouiller un blessé" (p. 72). L'avertissement inverse l'image des hussards galopant sur des champs de corps agonisants. Il est un chef fiable, en qui l'on peut avoir confiance, qui prend soin des êtres dont il a la responsabilité et dont le contrat fiduciaire permet d'être *sauvé* dans le chaos de la déroute :

"obéissez-moi, et vous vous en trouverez bien",

"restez avec moi bien unis (...) et demain soir je me fais fort de vous rendre à Charleroi" (p. 75).

Fabrice lui obéit parce que

"il vit en lui une gravité imperturbable, et vraiment l'air de la supériorité morale" (p. 76).

Bref, c'est un authentique "commandant en chef" (p. 76).

2. La communauté ecclésiale

Dans l'univers communautaire salvateur du caporal Aubry, l'intersubjectivité devient positive. Elle ne concerne plus une sur-distance ou une sur-proximité avec un autrui-objet réifié, mais *une bonne distance avec un autrui-sujet*. La troupe d'une dizaine de soldats qui s'amenuise progressivement (6 soldats à la sortie du village (p. 74), puis seulement 3 (p. 75)) offre l'image d'une communauté positive où la communication par la parole est véridique, d'où la trahison est absente et où la solidarité est salvatrice.

En fait, sur le plan figuratif et symbolique, cette communauté est de nature *ecclésiale*, presque "chrétienne". Elle s'oppose catégoriquement à la communauté "dionysiaque" des hussards. Trois indices le montrent.

(i) D'abord, dans le bois, le "gros chêne entouré de ronces" autour duquel Aubry regroupe immédiatement sa troupe. Dans le cycle transformationnel de l'arbre, il est clair que cette image-signe s'oppose aussi bien au marronnier entouré d'un sillon circulaire qu'aux diverses rangées d'arbres. Elle s'oppose d'ailleurs aussi au grand arbre déraciné dans le trou duquel se blottit la vivandière.

³⁸⁵ On sait que ce fut effectivement l'accusation portée par les armées contre leurs chefs, en particulier le maréchal Ney. À tel point que ce dernier dû écrire une lettre publique pour se disculper.

Marronnier (Prologue)	Arbre arraché (Acte I)	Rangées d'arbres (Acte II)	Gros chêne + bois (Acte III)
Moi-Sujet		Autrui-Objet	Autrui-Sujet
Vie individuelle	Mort individuelle	Mort collective	Vie communautaire
Sillon circulaire	Trou-cavité (matrice)	Sillons de la terre labourée	Ronces

Quant aux ronces, il faut sans doute y voir un symbole christique non équivoque.³⁸⁶ Le "gros chêne" est un arbre de vie, qui reprend d'ailleurs le contenu christique du signe initial des feuilles du marronnier destinant, avec le vol de l'aigle, Fabrice à Waterloo. En effet, selon Keith Reader,

"son propos est fait pour rappeler celui du Christ au sujet du figuier qui fleurira à l'approche de l'été".³⁸⁷

(ii) Ensuite la "cène" avec le partage du pain :

"Qui est-ce qui a du pain ? — Moi, dit un des soldats. — Donne, dit le caporal, d'un air magistral ; il divisa le pain en cinq morceaux et prit le plus petit" (p. 75).

Ce qui est ici "magistral" est l'autorité spirituelle. La "cène chrétienne" inverse la "cène dionysiaque" des hussards.

(iii) L'intrigant épisode des *moutons*. Là encore le repère mis par Stendhal pour orienter son lecteur est gros comme la Tour Farnèse :

"Fabrice avait beau appuyer sur le mot *mouton*",

"Nous ne cacherons point que Fabrice fut très satisfait de sa personne après avoir parlé des *moutons*" (p. 76).³⁸⁸

Meneur d'hommes au sens militaire, Aubry est aussi, au sens biblique, un "bon pasteur".

386 Rappelons que, en ce qui concerne la logique figurative qui vient doubler la logique narrative, nous n'attribuons à Stendhal qu'une simple compétence de peintre. On sait que les représentations du Christ et de l'Eglise par un arbre (en particulier un chêne) ou une colonne sont d'une parfaite banalité (conventionnelles même) dans l'histoire de la peinture.

387 Reader [1980].

388 "(...) après avoir lancé avec autant de fermeté le mot *moutons*" (variante Chaper, p. 1392).

3. L'aveuglement véridictoire et la méconnaissance

Proie de son imaginaire exalté, Fabrice rêvait d'être reconnu par la communauté dionysiaque des hussards. Il en a été violemment rejeté. Avec le caporal Aubry, il trouve une "bonne" communauté, mais cette fois c'est lui qui s'en disjoie volontairement. Ayant réacquis son statut de cavalier (cheval+sabre), il caracole devant ses compagnons en insultant les fuyards. Il fait le fier et ceux-ci lui trouvent "un ton de supériorité" (p. 77). Plus tard il refusera, en étant "très fier de son petit discours" (p.80) d'abandonner son cheval :

"Il est plus commode d'aller à cheval [qu'à pied (exemplaire Chaper)], et d'ailleurs je ne sais pas charger un fusil, et vous avez vu que je manie un cheval."

Selon M. Nerlich qui a très bien noté l'axiologie figurative associée aux chevaux,³⁸⁹ ce troisième cheval décolle Fabrice de la terre et le surélève dans les airs "sur ses étriers".

Même si le cosmos d'Aubry est positif, rien ne change donc en ce qui concerne l'aveuglement véridictoire de Fabrice. Là encore il mésinterprète la signification des valeurs encodées dans les signifiants figuratifs de son environnement. Il en donne lui-même la clef (les "moutons") mais en en inversant la signification. Celle-ci devient insultante et blasphématoire (p. 75) ("se sauver comme un troupeau de moutons effrayés" (p. 76)). Dans une certaine mesure, l'insistance même de Stendhal sur l'aspect *véridictoire* de l'affaire :

"voilà qui est fort ! (...) Avec ces Français il n'est pas permis de dire la vérité quand elle choque leur vanité. (...) Il faut que je leur fasse comprendre" (p. 76),

signale que ces propos sont à retourner à Fabrice lui-même et au lecteur.

Ce n'est qu'à la fin de l'acte, après une longue discussion avec la cantinière et le caporal, après qu'Aubry lui ait expliqué qu'avoir été traité d'espion n'était pas une insulte mais une "erreur naturelle", que Fabrice prend conscience de son aveuglement véridictoire et que la vérité se fait jour :

"Les écailles tombèrent des yeux de Fabrice ; il comprit pour la première fois qu'il avait tort dans tout ce qui lui arrivait depuis deux mois" (p. 79).

À ce moment précis, l'initiation s'achève...

4. Le bois et le blé

En ce qui concerne l'axiologie figurative et le paradigme des matières, les éléments du caporal Aubry sont le bois et le blé. Le premier demi-acte commence dans

³⁸⁹ Nerlich [1989], p. 223. Voir aussi Nerlich [1994].

le bois où s'accomplit la performance ("tuer son Prussien"). Il se poursuit d'abord, à la sortie de la cohue du village, dans une "vaste pièce de blé noir" (p. 74) puis, après avoir quitté la grande route "encombrée de fuyards et de charrettes", dans une "immense pièce de blé" (p. 75). C'est dans cette dernière, au milieu de laquelle se retrouve le motif de "cinq ou six arbres le long d'un petit fossé", qu'a lieu la "cène" et que la petite troupe s'endort. Plus tard, lorsqu'il se retrouve seul, Fabrice "se rappelant la manœuvre employée la veille par le caporal" va s'asseoir "au milieu d'un champ de blé" (p. 82).

Contrairement aux terres guerrières labourées de sillons mortels, parsemées de cadavres et où "on ne fait rien que s'exposer à être tué" (p. 73), les champs de blé sont ici des espaces de sécurité et de paix qui fonctionnent comme de véritables adjuvants figuratifs. Il est très significatif de voir ainsi se déployer le thème de *l'agriculture* (le capitaine Meunier, le labourage, le blé, le pain) et cela d'autant plus que l'épisode où Fabrice tue un cavalier ennemi est explicitement homologué à une *chasse*. Les connotations mythologiques s'imposent ici avec force. Nous ne les développerons pourtant pas car elles relèvent d'une méthodologie transcendante et projective et non pas immanente et structurale.

Rappelons toutefois le ternaire mythique traditionnel "Guerre (mort) / Chasse / Agriculture (vie)" permettant à la chasse, selon Claude Lévi-Strauss, de médiatiser l'opposition, autrement irréductible, entre la guerre et l'agriculture. Insistons également sur la façon dont, sur le plan symbolique, succède au symbolisme de type "labourage" un symbolisme de type "moisson". Les deux symbolismes se trouvent partagés entre l'acte II et l'acte III : via les boulets, les sillons labourés deviennent topos de mort, via le caporal Aubry, les blés deviennent topos de vie. Cela est particulièrement intéressant puisque, comme nous l'avons déjà rappelé, les champs de blé de la bataille réelle ont servi par deux fois aux Anglais à se cacher pour décimer les troupes napoléoniennes. Ils étaient donc par excellence un topos de mort.

5. La dualité du héros : hussard et fantassin

Non seulement Fabrice change constamment d'identité avant et après Waterloo, mais à l'intérieur même de Waterloo il change plusieurs fois de statut. En fait il alterne *deux statuts* correspondant respectivement aux deux mondes de la bataille :

- (i) celui de hussard : cheval + sabre,
- (ii) celui de fantassin : pas de cheval + fusil.
- D'abord hussard (actes I et II), il devient fantassin au début de l'acte III. L'échange sabre-fusil est même d'une singulière brutalité :

"Jette donc ton grand sabre (...) nom de D...! (...) [Le caporal] prit lui-même le sabre qu'il jeta au loin avec colère" (p. 72).

- Il redevient hussard lors de l'épisode des moutons :

"Fabrice acheta un cheval assez bon qui lui coûta quarante francs, et parmi tous les sabres jetés de côté et d'autre, il choisit avec soin un grand sabre droit" (p. 76).

- Il redevient fantassin après avoir donné son cheval à la cantinière et l'avoir fait fuir pour la sauver des cosaques (p. 81).

- Il redevient une dernière fois hussard — et même en "cédant au plaisir de jouer un instant le rôle de hussard" — en achetant de force ("lâche le cheval ou je te brûle !") un cheval "magnifique" à un soldat égaré (p. 83).

Il est remarquable que *toutes* les épreuves où il opère sous le statut de hussard (y compris celles de l'acte IV sur le pont) soient décevantes et que la seule performance qu'il réussisse s'effectue avec Aubry sous le statut de fantassin.

6. La performance et l'épreuve glorifiante

La seule performance positive de Fabrice à Waterloo consiste à "tuer son ennemi". La séquence est particulièrement riche figurativement, mais nous ne pouvons pas ici, faute de place, l'analyser en détail. Soulignons toutefois les points suivants.

- (i) Elle s'effectue aux alentours de lisières, initialement "au bord du bois" (tir de Fabrice), puis dans la

"plantation de petits chênes gros comme le bras et bien droits qui bordaient le bois" (p. 73),

puis dans la clairière (fuite) et finalement à nouveau à la lisière (Fabrice est sauvé par ses camarades qui tirent à bout portant sur ses attaquants). Elle est une *chasse* qui s'effectue *entre* l'espace "Vie" (bois) et l'espace "Mort" (extérieur).

- (ii) L'analogie avec la chasse est insistante ainsi que la référence appuyée à Grianta :

"Je suis chasseur",

"il lui semblait être à l'*espère*, à la chasse de l'ours, dans la montagne de la Tramezzina, au-dessus de Grianta",

"Il lui vint une idée de chasseur",

"Notre héros se croyait à la chasse" (p. 73).

Tout cela indique que Waterloo doit être lu comme une transformation du Prologue. Ce que nous avons tenté de faire.

D'ailleurs la chasse est un attribut essentiel de Fabrice dans tout le roman. Il est chasseur dans sa jeunesse ; il l'est à Waterloo ; il l'est à son retour en Italie. Lors de sa rencontre meurtrière avec Giletti il chasse aux alouettes

"La journée était belle, il pouvait être six heures du matin : il avait emprunté un vieux fusil à un coup, il tira quelques alouettes." (p. 193)³⁹⁰

Il se déguise en chasseur pour le concert de la Fausta chez Gina (p. 229) : pour approcher la Fausta qu'il veut séduire, Fabrice s'affuble d'abord

"d'une belle perruque anglaise avec des cheveux du plus beau rouge"
[dont la couleur était] "celle des flammes qui brûlaient son cœur"

(rappelons-nous la pâleur congénitale de Fabrice opposée aux "têtes rouges") puis il s'introduit ensuite incognito en livrée de chasseur chez Gina pour écouter la voix "sublime" de la Fausta (qui, "sublime", fait donc partie du monde mythique).

(iii) Le conseil du caporal Aubry :

"si un cavalier ennemi galope sur toi pour te sabrer, tourne autour de ton arbre et ne lâche ton coup qu'à bout portant" (p. 72),

fait figurativement dépendre la réussite de la performance de son inscription dans le schème, positivement investi, de la circularité.³⁹¹ Dans la symbolique géométrique de Waterloo "tourner autour" fait vivre, "traverser tout droit" fait mourir.

(iv) Il existe un certain luxe de détails dans cette séquence. D'abord en ce qui concerne les arbres : le gros chêne, la plantation de petits chênes, la clairière, les sept à huit gros arbres, etc. Ensuite en ce qui concerne les autres éléments : sept à huit coups de fusil, double balle, deux cavaliers prussiens, dix pas, trois pas, cinq ou six coups de fusil, etc. Si l'on admet qu'ils sont significatifs, on voit qu'ils conduisent à approfondir encore les corrélations figuratives et en particulier le cycle transformationnel de l'arbre.

(v) La performance n'est pas cette fois une épreuve décevante. Elle est sanctionnée positivement par le caporal Aubry en tant qu'épreuve glorifiante :

"tu es un bon b... ; malgré ton air cornichon, tu as bien gagné ta journée" (p. 73).

Aubry y reviendra avec la cantinière :

"tel que vous le voyez, il a fort bien descendu son Prussien" (p. 77).

390 Stendhal adorait lui-même la chasse aux alouettes où "il faut espérer comme en amour".

391 Insistons encore une fois sur le fait que la logique figurative n'est pas causale mais picturale.

7. Le réembrayage énonciatif

La seconde partie de l'acte III (la longue discussion avec la cantinière et le caporal Aubry pendant la retraite), ainsi que la transition vers l'acte IV (Fabrice absolument seul médite dans son champ de blé puis réacquiert un magnifique cheval) semblent avoir pour principale fonction de retourner sur les événements et d'en faire le récit de façon à en extraire la "vraie" signification. Techniquement, il s'agit d'un réembrayage de l'instance de l'énoncé sur l'instance de l'énonciation. De même que, avec une curiosité excitée, la cantinière et le caporal s'interrogent sur l'identité de Fabrice : "comment t'appelles-tu ?" (p. 77), "qui êtes-vous, là, réellement" (p. 78), sur le sens des événements (le vol du cheval) et sur le futur du héros (conseils et prédictions), de même le lecteur doit s'interroger. Stendhal a débrayé dans le récit la cantinière et le caporal comme autant de délégués devant inciter le lecteur à faire montre, lui aussi, d'une curiosité véridictoire. Ce sont également des yeux du lecteur que "les écailles doivent tomber". Il doit, lui aussi, comprendre "qu'il avait tort" dans sa lecture naïve (vraisemblable) de "tout ce qui arrivait [à Fabrice] depuis deux mois".

Nous pensons que notre lecture figurative satisfait en partie la curiosité véridictoire. Mais seulement en partie. Par exemple, un élément visiblement important reste en dehors d'une telle lecture : la signification des noms propres *Vasi* et *Boulot*. Jusqu'ici nous savions, nous lecteurs, que Fabrice avait usurpé l'identité de Vasi "marchand de baromètres". La cantinière et le caporal ne le savaient pas. Au moment où ils l'apprennent, nous apprenons, nous lecteurs, (parce que Stendhal nous l'avait caché, pourquoi donc, jusqu'ici ?) que

"Boulot avait été le nom du propriétaire de la feuille de route que la geôlière de B*** lui avait remise" (p. 78).

Or, dans la séquence transitoire, entre l'acte III et l'acte IV, où Fabrice médite dans son champ de blé, il s'interroge sur deux énigmes :

(i) "Ai-je réellement assisté à une bataille ?" C'est

"son principal chagrin (...) de ne pas avoir adressé cette question au caporal Aubry",

(ii) quelle est la signification prophétique (à la Blanès) pour son destin de l'augure "Boulot" :

"[II] eût donné tout au monde pour savoir si le hussard Boulot était réellement coupable" (p. 82),

"que n'eût-il pas donné pour pouvoir consulter [son ami le curé Blanès] !" (p. 83)).

Malgré l'initiation, ces deux énigmes restent ouvertes. L'interprétation mythologique de M. Nerlich permet de les résoudre.

Quoi qu'il en soit, l'acte III se clôt sur une *symétrie parfaite* avec les autres actes : Fabrice refait don d'un cheval à la cantinière qui lui en avait procuré un et les adjuvants maternant et paternant (cantinière et Aubry) s'enfuient et, comme les hussards après le vol (l'anti-don) du cheval, disparaissent "dans l'extrême lointain (...) derrière les arbres" (p. 82). Stendhal place ici un repère non équivoque :

"Voilà qui est bien singulier ! se dit-il".

La transition est très pure. Les initiateurs disparus, Fabrice, seul, devient symboliquement autonome. Il s'assied dans le blé, élément vital de la renaissance. En sauvant la cantinière et en s'en disjoignant au moyen du sabre, il vient de naître à son individualité.

X. WATERLOO. ACTE IV : LE HÉROS AU PONT DE LA SAINTE ET À L'AUBERGE DU CHEVAL BLANC

La transition entre l'acte III et l'acte IV prend la forme d'une sorte de *renaissance* symbolique. Dans son champ de blé, Fabrice, seul, devient le sujet d'une sorte de nouvelle naissance chtonienne. Après avoir été "initié", après s'être autonomisé des adjuvants qui jusqu'ici l'avaient materné et paterné, après avoir sauvé la vie de la cantinière, il devient enfin sujet. Le signe patent en est qu'il devient à même d'acquérir seul un nouveau cheval, tout aussi "magnifique" que celui que lui avait procuré la mère cantinière.

Nous n'analyserons pas ici vraiment le dernier acte. Nous nous bornerons à noter qu'il manifeste une remarquable progression tant sur le plan figuratif que sur le plan "initiatique". D'abord, il se déroule essentiellement sur *un pont* (au nom bien remarquable, mais le vrai champ de bataille foisonne de toponymes avec "Sainte") et Fabrice y occupe enfin le rôle actantiel d'un sujet modalisé selon le savoir, le devoir et le pouvoir ainsi que le rôle thématique d'un combattant. C'est un acte *d'individuation* relative, le premier acte postérieur à "l'initiation".³⁹² Même si les hussards (les "moustaches jaunes") continuent à véhiculer avec eux les valeurs négatives de la trahison et de la mort (anti-Destinateurs), Fabrice les combat cette fois au nom d'un représentant positif du Destinateur, le colonel Le Baron qui

"avait des moustaches blanches, et l'air le plus honnête du monde" (p. 84).

³⁹² En fait la véritable individuation actorielle de Fabrice ne commencera que plus tard.

Comme le caporal Aubry, le colonel refuse la défaite et résiste à la déroute. C'est sous son égide que Fabrice va enfin pouvoir accéder à la réalisation de sa quête : combattre héroïquement pour l'Empereur. Évidemment, il le fait contre des hussards fuyards (ses anciens nobles amis), au moment de l'écroulement de l'empire et de la fin du vol de l'aigle... Mais la performance a néanmoins bel et bien lieu. Même si elle est en grande partie déceptive (vol de l'ordre écrit) et échoue en définitive (blessure), elle est pour une fois narrativement consistante (conformité et cohérence entre les niveaux sémio-narratifs et discursifs).

En ce qui concerne les détails, nous en signalerons quatre.

- (i) d'abord, le vol de l'ordre *écrit* (jusqu'ici il n'y avait que du bruit, du silence ou de la parole) ;
- (ii) ensuite, la *triplication* de l'épreuve du duel : six chasseurs montés et trois à pied, puis sept hussards montés, puis quatre hussards et deux à pied (la triplication des épreuves est, nous l'avons déjà dit, caractéristique des univers mythiques) ;
- (iii) la bizarre insistance sur le conseil de la cantinière : piquer et non sabrer (jusqu'à la fin, le sabrage appartient à l'univers des hussards et est incompatible avec l'initiation de Fabrice : il est en quelque sorte "tabou"). Ce conseil est aussi bizarre que celui d'Aubry : "tourner autour de ton arbre" ;
- (iv) la façon dont, pour conclure, Fabrice doublement blessé à la cuisse et au bras se retrouve à dormir

"dans la mangeoire même à laquelle son cheval était attaché" (p. 89),
ce cheval qui

"loin de fuir la bagarre, semblait y prendre plaisir et se jeter sur les
assaillants" (p. 87)

(jusqu'à la fin, le cheval psychopompe dominera la volonté du héros).

C'est ainsi que, intimement uni à son cheval dans l'*Auberge du Cheval Blanc*, Fabrice va s'endormir avant que de quitter de justesse le lendemain l'auberge en flammes (le feu terminal) pour rejoindre le bourg de Zonders, s'évanouir à l'*Auberge de l'Etrille* et y dormir "presque sans cesse", mort symbolique dans un nouvel espace clos qui achève le cycle de Waterloo.

Le quatrième cheval a conduit Fabrice au Cheval blanc qui prend feu, ce qui boucle l'axiologie figurative associée aux chevaux :

Cheval	Qualité	Trait caractéristique	Élément
Acte I : cantinière	"mauvais" cheval	Patauge et tombe dans la boue	Terre + Eau
Acte II : hussards	cheval "de général", le cheval "des 4 fils Aymon", Pégase et Bellérophon	Vole et Plonge dans le canal	Eau + Air
Acte III : caporal Aubry	"assez bon"	Caracole	Air (élévation)
Acte IV : pont de la Sainte	"magnifique"	Se jette sur les assaillants	Pont + Feu (incendie de l'Auberge)

XI. LA MYTHOLOGIE DE WATERLOO

1. La montée sémiotique du mythique vers le mythologique

Résumons-nous. En sélectionnant, extrayant, combinant, recombinaut, transformant des traits figuratifs et des classèmes isotopants, Stendhal crée à l'intérieur de la bataille réelle des "côtés" investis de valeurs sémantiques profondes. Ce que Greimas appelait "le fond mythique des récits" est donc présent et bien présent dans Waterloo. En ce sens, la bataille fonctionne discursivement, à cause de ses structures sémio-narratives profondes, comme un épisode "initiatique" comprenant plusieurs actes. Au cours de ceux-ci Fabrice se trouve confronté malgré lui, sur un mode non psychologique (non actorialisé), à différents mondes symboliques et le sens de ces mondes se trouve encodé dans les signifiants figuratifs d'images-signes. Il peut se lire dans les signes du décor à condition de suivre avec soin la mécanique de leur combinatoire et de leurs transformations. En particulier, le cycle transformationnel de l'arbre initialement identifié au moi du sujet semble fournir un bon fil directeur pour l'interprétation.

À partir des corrélations figuratives et des investissements mythiques primaires, on peut alors "monter" vers des interprétations sémiotiques de nature plus symbolique et plus mythologique. Nous l'avons déjà vu dans les chapitres précédents à propos du Laocoon de Goethe et de la "petite phrase" de Proust-Vinteuil. Ces nouveaux investissements sémiotiques herméneutiquement lourds consistent en général à *homologuer* les structures sémio-narratives spécifiques dégagées de façon immanente avec des structures sémio-narratives *de référence* qui leur sont partiellement isomorphes. Il s'agit donc avant tout d'un phénomène *d'intertextualité* où l'isomorphisme de *forme* est interprété comme un isomorphisme de *contenu*. Cela peut incontestablement se faire sur Waterloo et cela a été fait. C'est pourquoi nous voudrions

pour conclure cette étude dire un mot sur ce *supplément de sens* qui, bien que formellement justifié, reste toutefois indécidable.

Pour passer à des investissements sémiotiques de nature plus mythologique, il faut sortir d'une lecture structurale immanente pour passer à une interprétation projective transcendante. Toutefois un certain nombre d'indications clés du texte, doublées de la systématisme structurale des corrélations, semblent garantir certains points. Rappelons les homologations intercorrélées suivantes :

(i) "Position unique au monde", Grianta fonctionne comme un pôle et comme une double "porte". À travers la figure "hadésienne" du marquis, c'est la porte des Enfers. À travers l'abbé Blanès, c'est la porte du Ciel.

(ii) L'abbé Blanès est une figure sagittarienne (*Equus*) et chironienne (la prêtrise, le savoir et la médecine) qui initie son fils spirituel comme le vieux centaure initiait Asclépios.

(iii) La marquise, dont nous avons jusqu'ici fort peu parlé, est pourtant un personnage fort intéressant. Elle est le "maître" du palais magnifique et somptueux de Milan (le premier centre) où, avec un "faste aristocratique" (p. 1387), "dans une salle à manger toute de marbre", elle donne "chaque jour" des dîners "de douze couverts" (p. 40) où s'affairent "douze laquais" (p. 28) "en magnifique livrée".³⁹³ Si l'on homologue le marquis à Hadès, on est conduit à l'homologuer à Perséphone, ce que pourrait confirmer le partage cyclique de son temps entre Milan (la Vie) et le château de Grianta où elle s'enterre (la Mort). Il faut également noter sa curieuse comparaison avec l'Hérodiade de Vinci, sa "beauté surnaturelle", "sa douceur angélique" (p. 28). Il faut enfin rappeler le symbolisme des diamants qu'elle donne à son fils et le fameux arbre qu'elle plante à sa naissance (Perséphone est la déesse des arbres).

(iv) Gina est un personnage fortement marqué par la figure d'Aphrodite "maître" de l'eau et de l'amour ("naissance de Vénus" lors de la tempête sur le lac, la passion amoureuse, le courage, les multiples équipées diurnes et nocturnes sur le "lac sublime"). Elle comporte aussi des traits nettement "artémisiens" : la nuit, la lune, les étoiles, les bois.

(v) Enfin, si l'on admet que l'axe "positif" Paris-Milan³⁹⁴ est dominé par la puissance de type Zeus qu'incarne Napoléon, le lieutenant Robert se trouve homologué à une figure à la Hermès de messager et de dieu lieu.

393 Il existe une opposition seconde entre cette salle à manger de marbre et la digue funéraire du marquis.

394 "Positif" par rapport à l'axe "négatif" de l'empire autrichien.

2. "La science incertaine des signes"

Michael Nerlich a proposé une interprétation mythologique complète, précise et rigoureuse de *La Chartreuse*. Celle-ci se fonde sur une méthode transcendante et projective immunisée contre le vice de sur-interprétation par le recours érudit à des éléments historiques, culturels, biographiques et littéraires très précis et très contraignants. Les contraintes sont telles que la possibilité d'établir une cohérence globale de l'interprétation possède une valeur de preuve. Une telle interprétation n'a d'ailleurs rien qui saurait étonner. On sait que Stendhal était follement épris de beauté classique et que, comme tous les grands auteurs, il devait se confronter aux grands textes de référence. De même que Proust réécrit des parties de *La Divine Comédie*, on ne voit pas pourquoi Stendhal ne réécrirait pas en partie des mythes. C'est même le contraire qui serait étrange.

Par des méthodes complémentaires, nous avons abouti essentiellement aux mêmes résultats, en particulier en ce qui concerne Waterloo. Évidemment, l'analyse de M. Nerlich est plus riche que la notre en références biographiques et culturelles. Évidemment, la notre est plus riche que la sienne en structures sémio-narratives (sémantiques et actantielles), discursives et figuratives. Mais la convergence paraît néanmoins probante.

Les deux seules différences d'homologation sont les suivantes.

- (i) L'abbé Blanès : Kronos VS figure sagittarienne.
- (ii) Le caporal Aubry : initiateur orphique VS initiateur kérigmatique.

L'avantage de la méthode projective est qu'elle permet de pousser plus loin les homologations en introduisant, par exemple, les identifications : Vasi → Mercure, Fausta F. → Circé, Ascagne et Ranuce V → Dionysos-Zagréus, Aniken → Nikè, la Raversi → Méduse, Ferrante Palla → Evandros, Boulot → "Celui qui veut" (en grec), etc. Mais surtout, elle permet l'identification de base Fabrice → Eros, Clélia → Psyché sur laquelle nous allons revenir dans le chapitre suivant.

Bien que je fusse arrivé à la conclusion qu'il existât une dimension mythologique de *La Chartreuse*, je n'avais pas initialement fait l'hypothèse que le roman pouvait réécrire assez *globalement* un mythe *déjà* répertorié. C'est que pour moi, la dimension mythologique résultait seulement de la façon dont des structures sémio-narratives mythiques et figurativement encodées pouvaient entrer partiellement en résonance avec des textes classiques de référence. Je n'avais donc pas cherché à identifier l'acteur Fabrice à un personnage mythologique. Et cela d'autant plus que j'y reconnaissais des éléments mythologiques diversifiés : par exemple l'amour entre Aphrodite et Adonis qu'elle trouve enfant lors d'une chasse au sanglier dans le creux

d'un arbre, qu'elle donne à mater à Perséphone épouse d'Hadès qui ne veut plus le lui rendre, et qu'elle adore jusqu'à ce qu'il soit tué par un sanglier ; ou encore le côté très Bellérophon de l'épisode des hussards (être entraîné par son cheval jusqu'à l'Olympe puis être désarçonné) ; ou encore le côté très Asclépios de l'initiation de Fabrice par Blanès-Chiron et de son succès incroyable comme prédicateur ; etc.

Mais l'interprétation de Michael Nerlich paraît très convaincante. Il est certain que le triangle Sanseverina-Fabrice-Clélia et le contexte de la Tour Farnèse rappellent étrangement le triangle Aphrodite-Eros-Psyché et le contexte du palais merveilleux : en particulier en ce qui concerne la brusque passion amoureuse de celui qui jusque-là était aimé sans pouvoir aimer en retour, ainsi que la séduction dans la nuit, le veto de la vue et de la lumière.³⁹⁵ Je pense que, effectivement, il existe comme le dit M. Nerlich

"un triple volume sémantique (Antiquité-mythologie, Renaissance, début du XIXe siècle)"³⁹⁶

de *La Chartreuse*, que Waterloo est bien une initiation à la lecture des signes, un véritable traité de sémiotique, "une science prouvée des signes"³⁹⁷ et que "*l'art minimal* de Stendhal" témoigne bien d'une

"lutte désespérée pour la justesse économique du signe ouvrant le plus grand espace sémantique pour l'imaginaire du lecteur".³⁹⁸

Comme Proust qui, sur ce plan, est sans doute son héritier, Stendhal, en refusant ce style "noble" et "enflé" "inventé par les pauvres de la pensée" (p. 1368) qui était à la mode en son temps, a élaboré les principes d'une sémiotique figurative qui permettent de structurer — en quelque sorte comme une algèbre — les passions humaines. Sous-jacent aux événements, un code mythique opère qui, lui-même, actantialise des paradigmes sémantiques et figuratifs.³⁹⁹

Avec une virtuosité sans pareille, Stendhal construit des mises en scènes, des cartes, des plans et des décors pour que puisse se déployer la logique narrative et figurative des images-signes. En ce sens, plus qu'un admirable peintre de sentiments, *il est un peintre tout court*. Il n'y a pas que la Sanseverina qui est une peinture du Corrège.

395 Cf. le chapitre VII.

396 Nerlich [1989], p. 157.

397 Ibid., p. 239.

398 Ibid., p. 329.

399 Comme plus tard chez Proust, il existe chez Stendhal des "côtés". Le "côté" de Grianta, le "côté" de Milan, le "côté" de Parme. Et comme nous l'avons vu, il existe aussi des côtés de Waterloo.

C'est *La Chartreuse de Parme* tout entière qui est un tableau, un paysage et une peinture d'histoire prophétiquement déroulés dans le temps.

CHAPITRE VII

LE FOND MÉLUSINIEN DE LA CHARTREUSE DE PARME
OU L'EROS ET PSYCHÉ DE STENDHAL

INTRODUCTION

Après l'ancienne étude sur l'épisode de Waterloo développée dans le chapitre précédent, j'ai eu plus récemment l'occasion de revenir sur *La Chartreuse* au cours de discussions avec mon collègue et ami Jean-Jacques Vincensini, sémioticien et médiéviste spécialiste des récits dits "mélusiniens", classe typologique dans laquelle les érudits rangent le mythe d'Eros et de Psyché. Dans la mesure où Michaël Nerlich avait montré que *La Chartreuse* réécrit en partie ce mythe, il était intéressant de voir ce qu'il en était exactement. J'ai eu l'occasion de le faire pour un Colloque organisé par Jean-Jacques Vincensini à Corte en Octobre 1999.⁴⁰⁰

La réappropriation et la permanence de motifs et de thèmes mythologiques au cours de l'histoire littéraire posent un problème classique particulièrement captivant car elles mêlent deux dimensions très différentes : d'une part, une dimension historique concernant les reprises et les réinterprétations successives de ces motifs et thèmes et, d'autre part, une dimension structurale concernant leurs fonctions sémio-narratives et discursives.

Nous avons vu dans le chapitre précédent que *La Chartreuse de Parme* peut être considérée comme un roman d'apprentissage mythologique au sens des romans goethéens comme *Les Affinités électives*. Giuseppe Tomasi di Lampedusa l'a bien vu, lui qui considérait *La Chartreuse* comme "le sommet de la littérature mondiale" :

"Pour moi les personnages se meuvent dans un calme divin, cygnes gracieux qui sillonnent le courant du Léthé."

dit-il dans ses *Lezioni su Stendhal* (Palerme, 1977).

Dans ce chapitre, nous allons approfondir dans quel sens il y a bien une sorte "d'assomption mythologique" des héros de *La Chartreuse* et comment, ainsi que l'affirme John West-Sooby,

400 Cf. Vincensini [2002]. Dans son texte, J.-J. Vincensini réfère à un certain nombre de travaux sur les rapports que *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine entretiennent avec divers récits de l'Antiquité, notamment aux travaux de Marc Fumaroli [1993], de François Graziani Giacobbi [1984] et d'Edwige Keller [1996].

"Fabrice atteint le statut de héros mythique."⁴⁰¹

La Chartreuse est une réflexion désabusée sur le désenchantement du monde post-napoléonien et elle tresse trois fils historiques : l'Antiquité, la Renaissance, le monde contemporain. Tout est dit en quelque sorte dans les deux phrases qui encadrent le roman :

"Le 15 mai 1796, le général Bonaparte fit son entrée dans Milan à la tête de cette jeune armée qui venait de passer le pont de Lodi, et d'apprendre au monde qu'après tant de siècles César et Alexandre avaient un successeur".

"Les prisons de Parme étaient vides, le comte immensément riche, Ernest V adoré de ses sujets qui comparaient son gouvernement à celui des grands-ducs de Toscane".

Le rapport de Stendhal à l'esthétique classique et au culte de l'Antiquité est bien connu. Il peut être suivi dans notre cas de façon précise, comme l'a fait Michaël Nerlich. Par exemple, le décorateur du Palais Crescenzi (le mari de Clélia) est le grand sculpteur suédois Bengt Erlan Fogelberg (1786-1854) que Stendhal vénérât comme "fou de beauté" et représentant de "l'idéal sublime", "beau comme l'art grec", comme le plus incomparable sculpteur de Rome pendant trente ans, maître dont il commenta en particulier l'*Eros et Psyché* et la *Vénus*.⁴⁰²

De même dans *Promenade dans Rome*, à propos de la Villa Farnesina (*La Chartreuse* étant inspirée de l'histoire d'Alexandre Farnèse), Stendhal parle des plus belles fresques de Raphaël dont

"les sujets sont pris de l'histoire de Psyché et de l'Amour, jadis mis en Français par La Fontaine".

Stendhal connaissait par cœur "Les amours de Psyché et Cupidon" où La Fontaine reprend *L'Âne d'or* d'Apulée.⁴⁰³ Par ailleurs, ainsi que l'a montré M. Nerlich, il tenait en haute estime un best seller de l'époque, *L'Abrégé de l'origine de tous les cultes* (1795) de Charles-François Dupuis, rationaliste, grand érudit, Professeur au Collège de France, ramenant toutes les religions à des systèmes d'allégories mythologiques.⁴⁰⁴

401 West-Sooby [1997], p. 127.

402 Nerlich [1994].

403 Dans sa nécrographie Stendhal dit de lui-même : "il adorait les fables de La Fontaine, Corneille et Montesquieu".

404 Ibid.

I. EROS ET PSYCHÉ SELON APULÉE ET LA FONTAINE

Pour les récits mélusiniens on consultera l'ouvrage de référence de Jean-Jacques Vincensini *Pensée mythique et narration médiévales*.⁴⁰⁵ Ces récits racontant la façon dont des amours entre un sujet humain et un représentant de l'autre monde — de l'Ailleurs divin — sont frappés d'un interdit ayant trait au regard, remontent, selon Georges Dumézil, à des sources indo-européennes (amours de Pururavas et de la nymphe Urvaçi). Précédant la version de La Fontaine, il existe deux grandes narrations médiévales, le roman en prose de Jean d'Arras : *Mélusine* et le récit en vers de Coudrette : *Le Roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan*. Il faut aussi citer la *Genealogia deorum* de Boccace.

Nous allons résumer le mythe, que Voltaire tenait pour la plus belle fable des Grecs, en synthétisant les deux versions d'Apulée et de La Fontaine.⁴⁰⁶ Nous donnerons quelques détails pour montrer à quel point les motifs figuratifs entrent en résonance avec ceux de *La Chartreuse*.

La Fontaine tenait beaucoup à ce texte qu'il avait beaucoup travaillé. Il y insiste dans sa Préface :

"J'ai trouvé de plus grandes difficultés dans cet ouvrage qu'en aucun autre qui soit sorti de ma plume." (p. 15)⁴⁰⁷

Le problème de base de La Fontaine dans la réécriture de ce texte classique était celui du style approprié :

"Celui de l'histoire est trop simple ; celui du roman n'est pas encore assez orné ; et celui du poème l'est plus qu'il ne faut." (ibid.)

D'où la nécessité de trouver "un caractère nouveau", un bon "tempérament" :

"J'ai cherché ce tempérament avec un grand soin."

En plus du contexte du récit (Poliphile et ses trois amis qui se promènent dans le jardin de Versailles) et des poèmes qui émaillent l'œuvre, La Fontaine enrichit le récit d'Apulée en empruntant à d'autres auteurs des motifs pour l'aventure de la grotte, le temple de Vénus, la descente aux enfers (Homère, Virgile, Dante), la halte chez le vieillard-pêcheur (*La Jérusalem délivrée* du Tasse), ou les nymphes du palais merveilleux. La promenade des quatre amis s'ouvre par une ode aux

"Orangers arbres que j'adore"

405 Vincensini [1996].

406 Cf. Grant-Hazel [1973] et La Fontaine [1669].

407 Nous citons dans le corps du texte la pagination de l'édition Garnier-Flammarion de Françoise Charpentier.

avec leurs fruits "véritable trésor", "pommes d'or des Hespérides" (p. 45) ainsi que par la description de trois bas-reliefs d'une grotte des jardins où Poliphile commence "son histoire" (Livre I).

Un bon roi avait trois filles très belles à marier ; la plus jeune, Psyché, était belle au-delà de ce que l'on pouvait imaginer et décrire, si belle que les habitants du pays avaient cessé d'honorer Vénus (Aphrodite) pour se tourner vers la jeune fille. Mais Psyché aurait cependant préféré que l'on demandât sa main, plutôt que de recevoir les honneurs divins. Malgré cela, la déesse fut saisie d'une grande colère en voyant la princesse usurper sa place, quoique involontairement, et mettre ainsi en danger sa "puissance". Elle en devint jalouse car

"chacun courait à cette nouvelle Vénus"

et elle décida donc de la punir (poème ⁴⁰⁸). Psyché se retrouva sans soupirants alors que ses deux sœurs se marièrent à deux rois. Vénus ordonna alors à son fils Cupidon d'inspirer à Psyché une passion pour l'être le plus monstrueux qu'il trouverait.⁴⁰⁹ Mais lorsque ce dernier l'aperçut, il tomba amoureux d'elle et ne put obéir aux ordres de sa mère. Il demanda à Apollon d'envoyer au père de Psyché un oracle (poème) qui commanderait à ce dernier de parer sa fille pour le mariage et de l'exposer, dans sa robe de mariée, sur un rocher isolé en haut d'une montagne où un démon viendrait en prendre possession. Accablé de chagrin, le roi obéit et Psyché accepta d'être ainsi sacrifiée. Elle demanda qu'on la mette

"sur un chariot, sans cocher ni guide" (p. 57)

de façon à ce que ce soit le hasard qui guide les chevaux. Après trois jours, ceux-ci s'arrêtèrent dans un lieu désolé avec

"pas un seul arbre, pas un seul brin d'herbe." (p. 58, poème)

Après cette disjonction⁴¹⁰ de l'héroïne d'avec sa famille et sa société d'origine, Psyché fut enlevée de son exil par la douce brise de Zéphyr arrivé sur son char et emmenée dans une vallée inconnue où se dressait un "palais superbe" et merveilleux dont les portes étaient ornées de pierres précieuses et le sol pavé d'or, espace rempli de flambeaux, de nymphes, de miroirs et de jardins. Elle pénétra dans ce paradis esthétique

408 La mention "poème" indique un poème spécifique dans le texte de La Fontaine.

409 Eros est fils d'Aphrodite et d'Arès. Chez Hésiode, il naît du chaos et assure l'union des éléments primordiaux : Ouranos (le Ciel) et Gaia (la Terre). Cf. Grant-Hazel [1973].

410 Disjonction mythiquement traditionnelle, cf. des mythes comme "Saint Georges et la princesse de Trébizonde" ou "Persée et Andromède".

et fut accueillie par des serviteurs invisibles qui lui donnèrent "des habits nuptiaux" "ouvrage de fées" (p. 60). Une voix amicale lui fit visiter les lieux et la rassura. Lorsque vint la nuit, elle alla se coucher et fut rejointe par Cupidon qui avait pris une apparence humaine. Il déclara à Psyché qu'il était maintenant son mari et qu'elle serait la plus heureuse des femmes si seulement elle s'abstenait de chercher à savoir qui il était ou de vouloir voir son visage. Il lui dit

"que pour beaucoup de raisons il ne voulait pas être connu d'elle, et qu'il la priaît de renoncer à la curiosité de le voir." (p. 61)

Si elle transgressait cet ordre, cet interdit, ce tabou, son enfant n'acquerrait jamais l'immortalité (ce qui pour les dieux est l'équivalent de la mort).

Psyché se mit à aimer passionnément son mari tout en demeurant profondément perturbée de ne pas le voir. Un jour, elle suivit un ruisseau à l'eau argentée et arriva dans une grotte, "lieu le plus écarté de ce beau séjour" où elle entendit son mari sur-humain se plaindre de ne pas être aimé d'elle. Elle lui demanda alors de pouvoir le voir car sinon, dit-elle,

"je ne saurais vous aimer" (p. 70)

"car je ne puis appeler présence un bien où les yeux n'ont aucune part." (p. 71)

Mais le mari demeura invisible au motif que le voir, dit-il,

"est une chose qui ne se peut pour des raisons que je ne saurais même vous dire.(p. 70)

Psyché et son mari s'attristèrent de cet interdit. Un jour où elle se sentait seule — car elle ne voyait personne —, elle demanda à son mari invisible la permission de rendre visite à ses sœurs. Après maintes hésitations, il accepta de les faire venir, mais il lui recommanda de ne pas répondre aux questions qu'elles lui poseraient à son sujet. Le vent d'Ouest, Zéphyr, les transporta jusqu'au palais et elles furent tout de suite mortellement jalouses de toutes ces richesses et merveilles :

"Pourquoi le sort lui a-t-il donné tant d'avantages sur nous ?" (p. 87)

Lors d'une seconde visite, elles découvrirent que Psyché n'avait jamais vu son mari ; elles lui firent alors croire qu'il pourrait se transformer en serpent, lequel se glisserait dans son sein et les dévorerait elle et son enfant. Elle risquerait ainsi de peupler l'univers de monstres. Tout d'abord déchirée entre les avertissements de son mari et les prières instantes de ses sœurs, Psyché céda finalement à sa curiosité et à ses craintes. Ayant peur d'être ensorcelée par un démon, elle pensa à tuer son mari et à se suicider ensuite. Le soir, avant d'aller se coucher, elle se munit d'une lanterne et d'un poignard

fournis par ses sœurs. Une fois Cupidon endormi, agitée de passions contradictoires : appréhension, dépit, pitié, colère, désespoir, curiosité, elle alluma la lampe et la dirigea vers son visage, en levant le poignard. Mais quand elle découvrit le corps harmonieux du dieu de l'Amour (poème), elle fut si émue du "divin charme" qu'elle laissa tomber le poignard et aussi une goutte d'huile brûlante sur son épaule et le réveilla. Comprenant que Psyché connaissait maintenant son identité et que son secret allait être révélé, Cupidon se leva et s'envola.

"Là finit de Psyché le bonheur et la gloire." (p. 97)

Le Livre II raconte les malheurs de Psyché. Psyché, pétrifiée, désespérée, et maudissant l'ustensile cause de son malheur :

"exécrable lampe ! maudite lampe !" (p. 118)

chercha partout Cupidon, mais en vain. Elle voulut d'abord se jeter du haut de son rocher et se noyer. Puis elle mit ses vieux habits et se mit en route pour trouver une herbe pouvant soigner la brûlure de son mari. Elle rencontra une maison de pêcheurs sur un mont escarpé parsemé de rocs et de vieux chênes. Elle suivit un petit sentier bordé de ronces puis un petit pré qui la mena au bord d'un torrent et d'un précipice. Elle se coucha sous des arbrisseaux et sans être vue entendit des envoyés de Vénus parler de la fureur de la déesse. Elle vit alors un vieux pêcheur chargé de filets de l'autre côté du ravin. Il lui donna asile. Pour le rejoindre, elle effectua une descente très périlleuse dans le ravin, traversa le torrent sur un "pont portatif" constitué d'un tronc à demi-jour et de deux bâtons de saule comme gardes fou. Puis elle grimpa l'autre versant dans un bois très touffu et arriva sur une esplanade où se trouvait la maison du pêcheur, "palais" complètement naturel dont même le toit était en bois. Elle y trouva deux jeunes et jolies bergères et six chèvres.

Psyché resta huit jour en cette compagnie et le vieillard lui raconta son histoire. Puis elle se déguisa en bergère et repartit à la recherche de Cupidon. Elle alla d'abord rejoindre ses sœurs pour leur jouer un mauvais tour en se confessant à elles. Et effectivement lorsque ses sœurs apprirent l'identité de son mari, elles voulurent elles aussi l'épouser, et, imitant leur sœur, elles sautèrent du haut du rocher en robe de mariée et s'écrasèrent au pied de la montagne. Lors de son errance, tour à tour trois déesses, Junon (Héra), puis Cérès (Déméter, associée à une chapelle près d'un champ où l'on avait coupé les blés), puis Diane (à laquelle elle demanda un oracle dans la clairière d'un bois comportant au centre un obélisque de marbre blanc) lui refusèrent leur aide, ne voulant pas porter secours à l'ennemie d'une autre déesse. L'oracle de Diane lui répondit :

"Cesse d'être errante : ce que tu cherches a des ailes ; quand tu sauras comme lui marcher dans les airs tu seras heureuse." (p. 150)

Si bien que Psyché décida d'aller "se jeter aux pieds de Vénus" et arriva au temple de la déesse elle-même dans une vallée spacieuse parcourue par un large canal où l'eau claire, "vrai cristal fondu", accueillait nymphes, sirènes, amours et cygnes. Possédant une structure à comparer à celle du palais merveilleux, le temple de Vénus comprenait un parvis, des portiques, des galeries, des appartements superbes, des chambres dorées, des bains et un tabernacle où une magnifique statue de la déesse trônait dans une niche de marbre noir. La déesse laissa entrer Psyché. Mais bien que Psyché fut habillée en bergère, les hommes crurent encore une fois que c'était Vénus.

"La pauvre Psyché s'alla placer dans un coin du temple, honteuse et confuse de tant d'honneurs". (p. 159)

Elle rougit et détourna son visage. Mais la déesse ne crut pas à cette modestie et, furieuse, emmena sur son char Psyché à Paphos dans un palais secret situé au milieu du désert. Elle fit d'elle son esclave et lui imposa des tâches impossibles à accomplir. Tout d'abord elle lui ordonna de trier avant la tombée de la nuit une pièce pleine de graines pour les pigeons (blé, mil, seigle, orge). Une colonne de fourmis vint l'aider et divisa les graines en différents tas. Puis Vénus commanda à Psyché de lui rapporter un écheveau de la laine "couleur de feu" des moutons du soleil mangeurs d'hommes ; cette fois, un roseau lui apprit comment, une fois les moutons endormis, elle pourrait obtenir la laine qu'ils avaient laissée accrochée dans les épines des ronces. Ensuite Psyché dut emplir une jarre de l'eau du Styx (variante : de la Fontaine de Jouvence gardée par un dragon paré d'une chaîne de diamants) dans les montagnes d'Arcadie ; un aigle qui avait une dette envers Cupidon se présenta à l'instant et alla chercher l'eau. Enfin, elle dut demander un flacon d'onguent de beauté (une boîte de fard) à Proserpine (Perséphone). Psyché comprit qu'elle allait mourir, car Proserpine était la déesse des Enfers, aussi elle monta en haut d'une tour et résolut de se jeter dans le vide ; mais la tour s'adressa à elle et lui donna des instructions précises pour surmonter l'épreuve. Elle lui fit don d'objets magiques : une lampe, six boules de cire, beaucoup de ficelle et un panier contenant deux oboles et deux galettes. La ficelle devait permettre de sortir du labyrinthe, les boules de cire d'empâter les trois gueules de Cerbère et les deniers d'amadouer Charon. Ainsi munie de ces précieux adjuvants, Psyché pénétra aux Enfers par le gouffre du Ténare, dans le Péloponnèse en échappant aux embûches que Vénus lui avait tendues. Proserpine lui offrit une chaise et un repas, mais Psyché, toujours modeste, s'assit bien sagement sur le sol et se contenta de pain tout en expliquant ses malheurs aux personnes présentes. La déesse lui remit le flacon (variante : la boîte de fard) que demandait

Vénus, soigneusement scellé en lui défendant de l'ouvrir. Cependant, Cupidon regrettait désespérément sa femme ; il s'approcha du trône de Jupiter et avoua sa désobéissance envers sa mère ; puis il assura que Psyché avait été assez punie et supplia Jupiter de lui permettre de faire de la jeune fille son épouse légitime. Jupiter y consentit. Pendant ce temps, Psyché approchait du passage qui conduisait au séjour des Vivants et, dévorée de curiosité et voulant également reconquérir l'amour de Cupidon, elle ne put résister au désir d'ouvrir le flacon malgré l'interdiction que lui en avait faite la tour. Là-dessus, une fumée noire en sortit qui la rendit méconnaissable (variante : elle fut envahie par le sommeil mortel que contenait le flacon). Elle "perd sa beauté". N'arrivant pas à se nettoyer, elle se lamenta d'être devenue laide.

"Qu'ai-je fait qui méritât une telle honte." (p. 182)

Elle comprit aussi en quoi elle était responsable :

"C'est moi seule qui suis responsable de mon infortune." (p. 182)

Elle se retira dans une forêt (variante : un désert) au fond d'un "antre effroyable" où elle pleurait et dépérissait.

"Ce n'était plus celle de qui Vénus était devenue jalouse." (p. 183)

Telles furent les conditions dans lesquelles Cupidon, guéri et ayant pardonné, ne pensant plus qu'à elle et parcourant les bois à sa recherche, la retrouva un jour endormie à l'entrée de sa caverne, se cachant le visage

"pour s'empêcher plus assurément d'être vue." (p. 183)

Malgré sa laideur, il la reconnut :

"Quoi ! C'est vous !" (p. 185).

Il la ramena à la vie et l'enleva sur l'Olympe. Le mariage de Cupidon et Psyché fut célébré par tous les dieux. Vénus n'ayant plus de rivale oublia sa colère et l'accepta comme sa fille, et Jupiter tendit lui-même à Psyché une coupe d'ambrosie, qui la rendit immortelle. Elle donna à Cupidon une fille, Volupté.

II. FABRICE ET CLÉLIA OU EROS ET PSYCHÉ SELON STENDHAL

Notre propos n'est pas ici d'analyser structurellement le conte d'Apulée-La Fontaine, par exemple l'étonnante réplique de la transgression d'interdit de Psyché, la première l'amenant à constater *de visu* que son mari n'était pas laid mais beau, la seconde l'amenant à se transformer de belle en laide en se défigurant, ou encore la surprenante inversion entre Eros et Psyché entre les deux parties du récit, Eros ne devant pas être vu mais étant reconnu par la transgression de Psyché dans la première et

Psyché ne voulant pas être vue mais étant reconnue par l'amour d'Eros dans la seconde. Notre propos est de montrer comment Stendhal s'est réapproprié le mythe.

Le parallèle entre l'histoire d'Eros et de Psyché (en relation avec celle d'Aphrodite) et celle de Fabrice et Clélia (en relation avec celle de la Sanseverina, Vénus sortant de l'onde du "lac sublime" au début du roman) est tout à fait spectaculaire.⁴¹¹ Tout y est :

1. Les relations de jalousie entre les deux femmes : Clélia éclipse la beauté de la Sanseverina lors de la soirée chez le ministre de l'Intérieur (le soir même de l'incarcération de Fabrice à la Tour Farnèse) comme Psyché éclipse celle d'Aphrodite.

"Le jour où Fabrice fut conduit à la forteresse, la duchesse rencontra Clélia à la soirée du ministre de l'intérieur, comte Zurla ; tout le monde faisait cercle autour d'elles : ce soir-là, la beauté de Clélia l'emportait sur celle de la duchesse." (p. 273)

2. Les motifs figuratifs jusque dans le détail.

(i) En particulier et avant tout la fameuse petite lampe à huile.

(ii) Mais aussi les orangers (c'est l'orangerie du palais Crescenzi qui est le lieu topique des amours des héros), qui sont une signature du mythe aussi caractéristique qu'une grenade ou qu'un lys dans un tableau de la Renaissance. Ils apparaissent au chapitre XV lors de cette même soirée. Par modestie et pour échapper aux compliments, Clélia

"s'approcha d'une fenêtre ouverte et à demi voilée par un rideau de taffetas. (...) Cette fenêtre donnait sur un petit bois d'orangers en pleine terre. (...) Clélia respirait avec délices le parfum de ces fleurs." (p. 276)

Et elle enchaîne aussitôt :

"Si au moins sous ma petite fenêtre du palais de la forteresse, la seule qui ait de l'ombre, j'avais la vue de jolis orangers, tels que ceux-ci, mes idées seraient moins tristes ! mais pour toute perspective les énormes pierres de taille de la tour *Farnèse*..." (p. 276)

Les orangers sont l'attribut de Clélia dans sa relation à Fabrice comme le marronnier est le symbole de Fabrice. Cette hypothèse, sur laquelle s'est interrogé Stirling Haig, est, je pense, structurellement confirmable :

411 Elle a aussi été notée par Klaus Engelhardt [1972] qui à propos des rencontres de Fabrice avec Clélia dans l'obscurité dit "his happiness is no more perfect than that of *Psyche* who loses her divine spouse".

"Ces orangers ne seraient-ils pas l'équivalent du marronnier de Fabrice, également menacé par les intempéries, les orages du destin ?"⁴¹²

(iii) Citons également comme motif figuratif les moineaux de Fabrice qu'il apprivoise et revoie du haut du clocher, en même temps que des orangers, lors de son retour à Grianta (p. 174). Le moineau est l'oiseau éponyme d'Aphrodite.⁴¹³

(iv) Et aussi la première arrivée de la petite Clélia près du lac de Côme (toujours le lac) au chapitre V (p. 98) sous une chaleur accablante, débouchant "d'un petit sentier à travers champs", "couverte de poussière" et "qui pleurait timidement" avant d'être arrêtée avec son père par les gendarmes.

(v) Et la seconde rencontre au chapitre XV (p. 265) (rencontre symétrique de la première puisque dans la première Fabrice est libre et Clélia arrêtée alors que dans la seconde Fabrice est arrêté et Clélia est libre), seconde rencontre où Clélia se trouve avec son père dans une calèche au moment où Fabrice arrive à la citadelle de la tour Farnèse pour être emprisonné suite au meurtre de Giletti. Fabrice est immédiatement frappé par la mélancolie et la beauté de Clélia : "Comme elle est embellie ! (...) Quelle expression de pensée profonde ! (...) On a raison de la comparer à la duchesse ; quelle physionomie angélique !" (p. 269). Tout en se défendant contre ses sbires, Fabrice est "ravi de la céleste beauté de Clélia" et lui rappelle leur rencontre près du lac de Côme (p. 269). Et Clélia de son côté admire Fabrice : "Quel air noble au milieu de ces êtres grossiers !" (p. 269) ; "Quelle noblesse ! Quelle sérénité ! Comme il avait l'air d'un héros !" (p. 270). Deux personnages du monde "sublime", donc mythique, se rencontrent et se reconnaissent alors qu'ils sont immergés dans le monde vulgaire à "l'âme basse".

(vi) On peut citer également, comme autre élément de reprise du mythe, le Palais merveilleux. Et aussi la chaise qu'offre Proserpine, etc.

3. La modestie de Clélia et la façon dont elle se trouve horriblement gênée lorsqu'on lui apporte un grand fauteuil pour se mettre en valeur. Cela arrive deux fois. D'abord lors de la fameuse scène du whist chez le Prince. Pendant le concert qui précède, Fabrice est bouleversé de rencontrer à nouveau Clélia. Quant à celle-ci

"elle se laissa ravir les meilleures places auprès de la princesse, et fut obligée de venir chercher un fauteuil au fond de la salle, jusque dans le coin reculé où Fabrice s'était réfugié." (p. 462).

Fabrice est ensuite invité par le Prince à sa table de jeu alors que le marquis Crescenzi (le mari de Clélia)

412 Haig [1971], p. 29.

413 Les attributs traditionnels d'Aphrodite sont la colombe, le moineau, le cygne et la myrte.

"fort piqué de voir sa femme reléguée aussi loin du trône"
cherche à l'en rapprocher.

"Vous serez toujours trop modeste, lui dit-il." (p. 462)

Cela permettra à Fabrice et à Clélia de se regarder malgré le vœu.

Le second épisode du même ordre a lieu dans la petite église de Sainte-Marie de la Visitation "située précisément en face d'une des ailes du palais Crescenzi". Détruit par son amour malheureux, pâle, amaigri et faible, le coadjuteur Fabrice y prédique avec talent et succès devant un parterre mondain et s'attire l'amour de la jeune Anetta Marini. Cela décide Clélia, qui jusqu'ici ne s'était pas déplacée, à venir discrètement à l'église (p. 477). Mais l'inénarrable Gonzo (personnage introduit dans le roman essentiellement à cette fin) va la mettre dans une situation intolérable pour sa modestie.

" Le Gonzo, (...) profitant du voisinage du palais, fit porter dans l'église un fauteuil doré magnifique destiné à la marquise. (...) On peut penser ce que devint la pauvre marquise, lorsqu'elle aperçut ce fauteuil, et qu'on avait placé précisément vis-à-vis de la chaire. Clélia était si confuse, baissant les yeux, et réfugiée dans un coin de cet immense fauteuil, qu'elle n'eut même pas le courage de regarder la petite Marini." (p. 486)

4. Mais évidemment ce qui est le plus spectaculaire est *l'interdit* mélusinien portant sur la *vision* de l'amant. De même que Psyché n'a pas le droit de voir son époux, Clélia n'a pas le droit de voir Fabrice à cause de son vœu à la Madone. Pendant de longs mois, ils ne se rencontrent que dans l'obscurité. En fait la relation Fabrice-Clélia est une inversion parfaite de celle Eros-Psyché. C'est bien une variante mélusinienne.

5. Le fait que la transgression de l'interdit se paye par la mort de l'enfant est également fondamental. On sait que la mort de Sandrino (le petit Alexandre) est un infanticide constituant *l'événement crucial du roman*. Dans une lettre à Balzac du 16 octobre 1840, Stendhal affirme :

"J'ai fait la Chartreuse ayant en vue la mort de Sandrino"⁴¹⁴

Il dit ailleurs :

"Je pensais à la mort de Sandrino, cela seul me fit entreprendre le roman."⁴¹⁵

Dans un article fort intéressant Marie-Rose Guinard-Corredor établit à ce propos un rapport convaincant entre la mort de Sandrino et celle de l'Aiglon (le petit Aigle fils du successeur d'Alexandre et de César).

414 Stendhal [1968] (Correspondance), p. 396.

415 Stendhal [1952], p. 869.

"L'astre mort', signe de tant de 'soleils noirs' à venir, est au bout du chemin l'antithèse de cette aube qui, pour Fabrice, se lève encore à Waterloo, et le synonyme de cette ombre qui enveloppe Clélia et son fils dans l'orangerie nocturne."⁴¹⁶

Elle cite à ce propos le texte sur la mort du Roi de Rome et Duc de Reichstadt publié par Jules Janin dans *La Revue des Deux Mondes* :

"Cet enfant a été aimé comme un aventurier né dans notre siècle (...), comme fils de son père, non pas de son père empereur, mais de son père plus qu'empereur, de son père dieu tombé et plus dieu que jamais, comme le héros d'un beau roman à venir."

Une telle interprétation est très éclairante. Nous avons rappelé que *La Chartreuse* commence par le triomphe de Bonaparte et se termine par celui de Ranuce V. La trajectoire de Fabrice est pilotée par celle de son Destinateur, le vol de l'Aigle. Il est donc remarquable que la reprise d'une variante mélusinienne du mythe d'Eros et Psyché puisse être renforcée par le destin du fils de l'Aigle tombé.

	Début héroïque	Fin recluse	Fils mort
Napoléon	Campagne d'Italie	Saint Hélène	L'Aiglon
Fabrice	Waterloo	Chartreuse	Sandrino

Après l'évasion de Fabrice de la Tour Farnèse (qui avait exigé d'endormir le père de Clélia, Fabio Conti, gouverneur de la forteresse), puis son retour volontaire, la tentative d'empoisonnement et sa libération, suivie de la destitution et de l'exil de Fabio Conti, Clélia se réfugie chez sa tante la comtesse Contarini et Fabrice, malade de tristesse, loue un petit appartement en face pour pouvoir l'observer (comme de sa cellule dans la tour). Il la trouve très sérieuse.

"Les seuls instants pendant lesquels Fabrice eut quelque chance de sortir de sa profonde tristesse, étaient ceux qu'il passait caché derrière un carreau de vitre, par lequel il avait fait remplacer un carreau de papier huilé à la fenêtre de son appartement vis-à-vis le palais Contarini, où, comme on sait, Clélia s'était réfugiée ; le petit nombre de fois qu'il l'avait vue depuis qu'il était sorti de la citadelle, il avait été profondément affligé d'un changement frappant, et qui lui semblait du plus mauvais augure. Depuis sa faute, la physionomie de Clélia avait pris un caractère de noblesse et de sérieux vraiment remarquable ; on eût dit qu'elle avait trente ans. Dans ce changement si extraordinaire, Fabrice aperçut le reflet de quelque ferme résolution. À chaque instant de la journée, se disait-il, elle se jure à elle-même d'être fidèle au vœu qu'elle a fait à la Madone, et de ne jamais me revoir." (p.451)

416 Guinard-Corredor [1988].

Et effectivement, Clélia "ferme les yeux à l'instant" dès qu'elle aperçoit Fabrice. Comme toujours chez Stendhal les expressions comme "changement frappant", "changement extraordinaire" doivent être prises au sérieux bien au-delà des motifs purement psychologiques qui les vraisemblabilisent.

Un soir, Fabrice, déguisé, pénètre dans le palais Contarini. En le voyant, Clélia, "assise devant une petite table qui portait une seule bougie", s'enfuit.

"— Voilà comment vous êtes soigneux de mon salut lui cria-t-elle, en se cachant la figure avec les mains. Vous le savez pourtant, lorsque mon père fut sur le point de périr par suite du poison, je fis vœu à la Madone de ne jamais vous voir. Je n'ai manqué à ce vœu que ce jour, le plus malheureux de ma vie, où je crus en conscience devoir vous soustraire à la mort. C'est déjà beaucoup que, par une interprétation forcée et sans doute criminelle, je consente à vous entendre."

"Cette dernière phrase étonna tellement Fabrice, qu'il lui fallut quelques secondes pour s'en réjouir. Il s'était attendu à la plus vive colère, et à voir Clélia s'enfuir ; enfin la présence d'esprit lui revint et il éteignit la bougie unique. Quoiqu'il crût avoir bien compris les ordres de Clélia, il était tout tremblant en avançant vers le fond du salon où elle s'était réfugiée derrière un canapé ; il ne savait s'il ne l'offenserait pas en lui baisant la main ; elle était toute tremblante d'amour, et se jeta dans ses bras."

"— Cher Fabrice, lui dit-elle, combien tu as tardé de temps à venir ! Je ne puis te parler qu'un instant, car c'est sans doute un grand péché ; et lorsque je promis de ne te voir jamais, sans doute j'entendais aussi promettre de ne te point parler. Mais comment as-tu pu poursuivre avec tant de barbarie l'idée de vengeance qu'a eue mon pauvre père ? Car enfin c'est lui d'abord qui a été presque empoisonné pour faciliter ta fuite. Ne devais-tu pas faire quelque chose pour moi qui ai tant exposé ma bonne renommée afin de te sauver ? Et d'ailleurs te voilà tout à fait lié aux ordres sacrés ; tu ne pourrais plus m'épouser quand même je trouverais un moyen d'éloigner cet odieux marquis. Et puis comment as-tu osé, le soir de la procession, prétendre me voir en plein jour, et violer ainsi, de la façon la plus criante, la sainte promesse que j'ai faite à la Madone ?"

"Fabrice la serrait dans ses bras, hors de lui de surprise et de bonheur." (pp.452-453)

L'évolution de la position de Clélia par rapport à son vœu est en tout point remarquable. C'est la véritable assumption d'une héroïne mélusinienne à partir d'un caractère psycho-sociologique somme toute assez banal : celui d'une jeune noble pauvre mais bien éduquée terriblement tourmentée par ses remords et culpabilisée par son péché. Le vœu initial à la Madone qui est "de ne jamais revoir Fabrice" se transforme progressivement en un interdit mythologique d'un tout autre ordre que la morale

chrétienne : au sens littéral "ne pas le voir de ses yeux". Cette transformation transcende la ruse d'une femme amoureuse et indique un véritable changement de statut.

Clélia se retrouve complice de l'empoisonnement (avec un narcotique) de son père lors de l'évasion préparée par la Sanseverina (p. 374). D'où le vœu, décrit par Clélia dans une lettre étonnante à Fabrice où elle lui explique le plan de l'évasion, la fameuse petite lampe à huile sur la fenêtre devant être le signal de "l'instant décisif". Dans sa première formulation, le vœu est : "Jamais je ne vous reverrai", "Je ne puis plus vous regarder, j'en ai fait le vœu." (p. 377)

Étudions la progression du thème.

"en se rappelant le vœu *de ne jamais revoir Fabrice*, fait par elle à la Madone lors du demi-empoisonnement du général, et depuis chaque jour renouvelé." (p. 395)

"Elle avait fait le vœu de *ne pas voir Fabrice*." (p. 434)

Mais elle le revoit lorsqu'il retourne à la Tour Farnèse. Fabrice chante de sa cellule

"*C'est pour vous revoir que je suis revenu en prison*".

Clélia se cache les yeux et s'enfuit

"se jurant à elle-même que jamais elle ne le reverrait, car tels étaient les termes précis de son vœu à la Madone : *Mes yeux ne le reverront jamais*." (p. 435)

L'importance de ce passage à un sens littéral qui change le statut du vœu est souligné avec force par Stendhal lorsqu'il fait parler à Clélia d'"une interprétation forcée et sans doute criminelle". Comme à son accoutumée, Stendhal guide le lecteur :

"Cette dernière phrase étonna tellement Fabrice, qu'il lui fallut quelques secondes pour s'en réjouir. (...) Enfin la présence d'esprit lui revint et il éteignit la bougie unique." (p. 453)

Clélia lui tombe alors dans les bras.

Plus tard, au Palais Crescenzi, Fabrice entre (à minuit) par la porte de l'orangerie (toujours les orangers caractéristiques) pour rejoindre Clélia qui lui a envoyé un billet. Et le lecteur assiste alors à la complète métamorphose de la marquise. Elle devient vraiment une variante de Psyché.

"Avec une inexprimable joie, il entendit une voix bien connue, dire d'un ton très bas :

— Entre ici, ami de mon cœur.

Fabrice entra avec précaution et se trouva à la vérité dans l'orangerie, mais vis-à-vis une fenêtre fortement grillée et élevée, au-dessus du sol, de trois ou quatre pieds. L'obscurité était profonde. Fabrice avait

entendu quelque bruit dans cette fenêtre, et il en reconnaissait la grille avec la main, lorsqu'il sentit une main, passée à travers les barreaux, prendre la sienne et la porter à des lèvres qui lui donnèrent un baiser.

— C'est moi, lui dit une voix chérie, qui suis venue ici pour te dire que je t'aime, et pour te demander si tu veux m'obéir.

On peut juger de la réponse, de la joie, de l'étonnement de Fabrice ; après les premiers transports, Clélia lui dit :

— J'ai fait vœu à la Madone, comme tu sais, de ne jamais te voir; c'est pourquoi je te reçois dans cette obscurité profonde. Je veux bien que tu saches que, si jamais tu me forçais à te regarder en plein jour, tout serait fini entre nous. (...)

— Mon cher ange, je ne prêcherai plus devant qui que ce soit; je n'ai prêché que dans l'espoir qu'un jour je te verrais.

— Ne parle pas ainsi, songe qu'il ne m'est pas permis, à moi, de te voir.

Ici, nous demandons la permission de passer, sans en dire un seul mot, sur un espace de trois années." (p. 488)

Ce comportement décidé, sans remords, de Clélia en fait soudain un personnage typiquement mélusinien. Elle n'est plus une jeune croyante tourmentée ni même une femme amoureuse qui ruse avec son vœu. La psychologie, la sociologie, la contextualisation historique, la morale s'évanouissent soudain au profit d'une pure affirmation d'interdit symbolique : "ne jamais te voir ; si jamais tu me forçais à te regarder en plein jour, tout serait fini entre nous". C'est pratiquement mot à mot la phrase du mythe mélusinien inversant celui d'Eros et Psyché.

Si les rapports de Fabrice et Clélia constituent bien une variante mélusinienne du mythe d'Eros et de Psyché, alors Clélia doit avoir à faire, au moins sur un mode mineur comme c'est toujours le cas chez Stendhal, avec un autre monde, avec un ailleurs transcendant. Or tel est bien le cas ainsi que l'a fort bien montré Marie-Rose Guinard-Corredor dans "La 'chimère absente'". Clélia est décrite par Stendhal comme une âme "songeuse" perdue dans des "pensées profondes". Comme si elle pensait à une "*chimère absente*" (l'expression est magnifique). Elle est donc en contact par son regard avec un arrière monde et

"une absence qui la destine aux lointains."⁴¹⁷

Cette place vide de l'absence est essentielle au roman. Elle est en effet celle de l'Ailleurs, autrement dit celle du Destinateur.

417 Guinard-Corredor [1996], p. 83.

"Elle prend ses racines dans la crise de la représentation qui est mise en scène à Waterloo et qui détermine tant de lignes de fuite dans le texte. Elle surdétermine la valeur allégorique du personnage de Clélia."

Et comme le note avec finesse M.-R. Guinard-Corredor, cette absence "vient auréoler le regard de Clélia", Stendhal mettant en scène, encore une fois comme Proust,

"le surgissement de l'aura', la singularité de la beauté."⁴¹⁸

Dans son ouvrage *La création chez Stendhal*, Jean Prévost a également noté que, progressivement, le personnage de Clélia devient "presque irréel" et que

"ce mystère, loin de s'éclaircir de chapitre en chapitre, va s'obscurcissant."⁴¹⁹

"C'est une réussite rare qu'un personnage d'abord réel entre dans le rêve au cours d'un livre, en même temps que son importance augmente à nos yeux."⁴²⁰

Selon J. Prévost, cette métamorphose viendrait du fait que nous verrions Clélia à travers les yeux de Fabrice. Mais, plus profondément, cette déréalisation est la marque modale d'une assomption mythologique du personnage "sublime".

Cela renforce l'hypothèse que l'affirmation célèbre de Clélia "je suis venue ici pour te dire que je t'aime, et pour te demander si tu veux m'obéir" n'a plus rien de sentimental. Complètement dépsychologisée elle est purement héroïque.

Qui plus est l'invraisemblable *césure*

"Ici, nous demandons la permission ..."

marque toute la portée du propos car chez Stendhal l'importance des césures est proportionnelle à celle des significations.

Ensuite, dans les dernières pages, interviendront la rupture du vœu, la mort de l'enfant Sandrino puis enfin la mort des trois héros.

La réappropriation d'une dimension mythologique fait partie de l'art poétique de Stendhal. Il s'agit pour lui d'une sorte de montée de l'existence vers l'essence. C'est lorsqu'il rejoint enfin la vérité du mythe que le héros peut devenir enfin lui-même c'est-à-dire "sublime" — et transcender le désenchantement de la modernité.

418 Ibid.

419 Prévost [1951], p. 353.

420 Ibid., p. 354.

CHAPITRE VII

ANNEXE 1

L'EROS ET PSYCHÉ DE CANOVA

À côté du *Laocoon*, nous avons mis en vignette sur la couverture de cet ouvrage l'*Eros et Psyché* de Canova. C'était une façon de boucler la boucle sculpturale. Cet extraordinaire marbre ⁴²¹ qui se trouve au musée du Louvre représente, d'après une lettre du sculpteur à Quatremère de Quincy du 12 décembre 1801, l'épisode où Eros ranime d'un baiser Psyché qui s'était évanouie après avoir ouvert le vase donné par Proserpine-Perséphone lors de sa descente aux Enfers. Le groupe fut commandé par John Campbell Lord Cawdor pendant le séjour de Canova à Naples en 1787, puis fut acquis par Joachim Murat en 1801 pour son château de Villiers-la-Garenne. Napoléon le fit transporter en 1809 au château de Compiègne, puis enfin au Louvre.

Le groupe est d'une telle virtuosité et d'une telle complexité structurale, les figures y sont si intriquées, les vides y sont si solidaires des pleins qu'un certain nombre de critiques comme Quatremère de Quincy ou Ludwig Fernow en 1806 (qui était pourtant kantien et gothéen mais préférait le classicisme de Thorvaldsen) allèrent jusqu'à s'en plaindre. Mais il enthousiasmait Flaubert.

Comme on le sait, Canova est le représentant majeur, avec Thorvaldsen et Fogelberg, du retour à la sublimité classique initié par Winckelmann. Il fut l'un des plus hauts représentants de ce qu'il appelait "la virtù visiva dell'anima". Rappelons (cf. Chap. 1, § V-5) qu'il fut chargé en 1815 du rapatriement en Italie des œuvres emportées à Paris par Bonaparte à la suite de la Campagne d'Italie, et donc en particulier du *Laocoon*.

Nous n'analyserons pas structurellement *Eros et Psyché*. Mais il nous semble toutefois important de noter, car il s'agit là d'un trait de composition assez extraordinaire, que l'étonnant mouvement dynamique du groupe est essentiellement dû au fait qu'Eros adopte l'attitude antique du genou plié (cf. figure 1 et Chap. I, § II-3).

421 Canova [1992], p. 234.



Figure 1. *L'attitude "genou plié" d'Eros est reprise d'une attitude prototypique dans la statuaire antique.*

Cette attitude classique est complètement réinventée par Canova qui la couple avec un double anneau des bras exprimant tout autre chose (cf. figure 2). Il s'agit là d'un bel exemple de réappropriation d'un trait stylistique dans un contexte expressif profondément différent.



*Figure 2. L'entrelacement des anneaux des bras
d'Eros et Psyché.*

Stendhal avait d'ailleurs fort bien vu ce point. Il a souvent affirmé de façon provocante que Canova, le héros du retour à l'antique, le génie "divin", "l'immortel" auteur du "sublime" *Tombeau de Clément XIII Rezzonico* dans la Basilique de Saint Pierre, n'avait rien d'un grec et tout d'un romantique, les sentiments grecs comme la force ou la noblesse étant devenus ridicules pour la modernité et se trouvant supplantés par des sentiments qui auraient été incompréhensibles pour l'Antiquité. Dans les *Idées italiennes*, il note par exemple

"Canova a eu le courage de ne pas copier exactement l'antique, et son *Persée* donne quelque idée du beau moderne, si différent de l'antique." ⁴²²

Et dans *Promenades dans Rome* (9 mars 1828), à propos d'une visite dans le Musée Pio Clementino où se trouvent le *Laocoon*, l'*Apollon du Belvédère* et le *Persée* de Canova il explique que

"Canova ayant été romantique, c'est-à-dire ayant fait la sculpture qui convenait réellement à ses concitoyens (...), ses ouvrages sont compris et sentis bien longtemps avant ceux de Phidias."

On voit que Stendhal avait théorisé pour lui-même de façon précise les différents aspects de la reprise de l'antique en sculpture. Notre hypothèse est que sa problématique romanesque est l'analogue d'une telle reprise pour les structures narratives et discursives. Stendhal reprendrait les éléments structurels et fonctionnels de l'antique (en l'occurrence de la mythologie), mais à partir d'une sensibilité moderne complètement différente (en l'occurrence romantique) : *le roman stendhalien serait ainsi à la mythologie grecque ce que la sculpture de Canova est à la sculpture grecque*. Ainsi conçue, *La Chartreuse* est un mythe élaboré qui, "convenant réellement" à l'époque, peut être "compris et senti" bien avant les mythes antiques qu'elle réécrit.

422 Voir Fernandez [1995], p. 202.

BIBLIOGRAPHIE

- Allison, H.E., 1981. "Transcendental Schematism and the Problem of the Synthetic a priori", *Dialectica*, 35, 1-2, 57-83.
- Allison, H.E., 1983. *Kant's Transcendental Idealism. An Interpretation and Defense*, New-Haven, Yale University Press.
- Ameriks, K., 1982. "Current German Epistemology : The Significance of Gerold Prauss", *Inquiry*, 25, 1, 125-138.
- Amoia, A., Bruschini, E., 1997. *Stendhal's Rome : then and now*, Rome, Edizioni di storia e letteratura.
- Andreae, B., 1988. *Laokoon und die Gründung Roms*, Mainz.
- Apulée. *Les Métamorphoses*, t. II, livres IV-VI, Paris, Les Belles Lettres, 1941.
- Aquila, R.E., 1981. "Intentional Objects and Kantian Appearances", *Philosophical Topics*, 12, 2, 9-37.
- AR, 2000. *Analyses et réflexions sur La Chartreuse de Parme*, Paris, Ellipses.
- Arasse, D., 1999. *L'Annonciation italienne*, Paris, Hazan.
- Arras, J. d', 1974. *Mélusine*, Genève, Slatkine.
- Barbérís, P., 1998. "Parme et La chartreuse de Proust", *H.B. Revue internationale d'études stendhaliennes*, 2, 1998.
- Bauer, L., 1998. "Stendhal et Dante. Sur la figure de Ferrante Palla dans *La Chartreuse de Parme*", *L'Année Stendhal*, 2, 63-75.
- Baumgarten, A. G., 1750-1758. *Aesthetica*, Hildesheim, Georg Olms, 1970.
- Beck, L. W., 1981. "Kant on the Uniformity of Nature", *Synthèse*, 47, 449-464.
- Berg, W. J., 1978. "Cryptographie et communication dans "*La Chartreuse de Parme*"", *Stendhal Club*, 78, 170-182.
- Berthier, P. (éd.), 1990. *La Chartreuse de Parme revisitée*, Recherches et Travaux, 10, Université Stendhal-Grenoble III.
- Berthier, P., 1972. "Balzac et La Chartreuse de Parme, roman corrégien", *VIIème Congrès international stendhalien*, Aran (Suisse), Ed. du Grand Chêne.
- Berthier, P., 1977. *Stendhal et ses peintres italiens*, Genève, Droz.
- Berthier, P., 1995. *Commentaire de La Chartreuse de Parme*, Foliothèque, Gallimard, Paris.
- Blakemore, S.J., Decety, J., 2001. "From the perception of the action to the understanding of intention", *Nature Reviews Neuroscience*, 2, 561-567.
- Blin, G., 1958. *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti.
- Bohr, N., 1935. *Physical Review*, 48, 696.
- Bouligand, Y., Lepescheux, L., 1997. "La théorie des transformations", *L'origine des formes, La Recherche*, 305, 31-33.

- Boussard, N., 1997. *Stendhal, campagne de Russie 1812 : le blanc, le gris et le rouge*, Paris, Éditions Kimé.
- Bouveresse, J., 1993. *La philosophie d'un anti-philosophe. Paul Valéry*, The Zaharoff Lecture, Clarendon Press, Oxford.
- Brandt, P.A., 1976. Sémiotique et Symbolique, *Structures Élémentaires de la Signification*, (F. Nef éd.), 144-172, Ed. Complexe, Bruxelles.
- Brandt, P.A., 1982. "Quelques remarques sur la véridiction", *Actes Sémiotiques*, IV, 5-19.
- Brilliant, R., 2000. *My Laocoön*, University of California Press, Berkeley.
- Brittan, G., 1978. *Kant's Theory of Science*, Princeton University Press.
- Buffon, 1774. *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Imprimerie Royale.
- Burke, E., 1757. *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Trad. fr. *Recherche sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* par B. Saint Girons, Vrin, Paris, 1990.
- CA, 1996. *Stendhal. "La chartreuse de Parme" ou la "chimère absente"*, (P. Berthier éd.), *Romantismes*, Paris, SEDES.
- Canova, A., 1992. *Catalogue de l'exposition du Musée Correr*, Venise.
- Casadei, A., 1999. *La guerra*, Bari, Laterza.
- Cassirer, E., 1910. *Substanzbegriff und Funktionbegriff*, Berlin. *Substance et Fonction* (trad. P. Caussat), Paris, Éditions de Minuit, 1977.
- Cassirer, E., 1917. *Freiheit und Form*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.
- Cassirer, E., 1918. *Kants Leben und Lehre, Kant's Life and Thought* (trad. J. Haden), Yale University Press, 1981.
- Cassirer, E., 1983. *Les Systèmes post-kantiens* (trad. Collège de Philosophie), Presses Universitaires de Lille. Vol. 3 de *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und der Wissenschaft der neueren Zeit*, Berlin, 1923.
- Cassirer, E., 1991. *Rousseau, Kant, Goethe*, (trad. J. Lacoste), Paris, Belin.
- Celeyrette-Pietri, N., 1987. "Rythme et Symétrie", *Paul Valéry 5, Musique et Architecture*, Lettres Modernes, Paris, Minard, 45-75.
- Chambon, R., 1974. *Le Monde comme Perception et Réalité*, Paris, Vrin.
- Chandler, D., 1997. *Waterloo. The Hundred Days*, London, Osprey.
- Changeux, J.P., Connes, A., 1989. *Matière à Pensée*, Paris, Editions Odile Jacob.
- Chédin, O., 1982. *Sur l'Esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation*, Paris, Vrin.
- Chessex, R., 1974. "Un touriste qui aime les arbres", *Stendhal Club*, 65, 17-36.
- Chessex, R., 1983. "Dans la peau de l'arbre. Quelques aspects du rôle psychologique des arbres dans l'œuvre de Stendhal", *Stendhal Club*, 99, 356-366.
- Chiaromonte N., 1970. *The Paradox of History*, London, Weidenfeld and Nicholson.

- Chklovski, V., 1985. *Résurrection du mot*, Paris, G. Lebovici.
- Claudon, F., 1983. "Stendhal et Winckelmann", *Stendhal Club*, 98, 297-309.
- Coarelli, F., 1996. *Revixit Ars*, Rome.
- Cohen-Tannoudji, G., Spiro, M., 1986. *La Matière - Espace - Temps*, Paris, Fayard.
- Cohn, D., 1999a. *La lyre d'Orphée. Goethe et l'Esthétique*, Flammarion, Paris.
- Cohn, D., 1999b. "La forme-Goethe", *Problèmes de la Kunstwissenschaft, La part de l'œil*, 15-16, 27-37.
- Compagnon, A., 1989. *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil.
- Coticello, B., Andrae, B., 1974. *Die Skulpturen von Sperlonga*, Antike, Plastik, 14.
- Coquet J.-C., 1984. *Le Discours et son Sujet, I*, Klincksieck, Paris.
- Coquet, J.-C., 1984. "La bonne distance", *Actes sémiotiques VI*, 55.
- Coudrette, 1982. *Le Roman de Mélusine ou Histoire de Lusignan*, E. Roach éd., Paris, Klincksieck.
- Coullet, P., Emilsson, K., 1992. "Strong resonances of spatially distributed oscillators : a laboratory to study patterns and defects", *Physica D*, 61, 119-131.
- Courtès, J., 1976. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette.
- Crawford, D., 1974. *Kant's Aesthetic Theory*, University of Wisconsin Press.
- Crouzet, M. (éd.), 2000. *Stendhal. La Chartreuse de Parme*, Paris, Eurédit.
- Crouzet, M., 1972. Stendhal et les signes, *Romantisme*, 3, 56-77.
- Crouzet, M., 1981. *Stendhal et le langage*, Paris, Gallimard, 1981.
- Crouzet, M., 1983. *La Poétique de Stendhal*, Paris, Flammarion.
- Crouzet, M., 1996. *Le roman stendhalien : La Chartreuse de Parme*, Orléans, Paradigme.
- Crowther, P., 1985. "Transcendental Ontology and Transcendent Beauty. An approach to Kant's Aesthetics", *Kant-Studien*, 76, 1, 55-71.
- Daley, K., 2001. *The Rescue of Romanticism. Walter Pater and John Ruskin*, Ohio University Press.
- Damisch, H., 1990. Préface au *Laocoon* de Lessing, Paris, Hermann.
- D'Arcy Thompson, 1917. *On Growth and Form*, Cambridge University Press. Trad. D. Teyssié, Préface de S. J. Gould, Paris, Le Seuil, 1994.
- Debru, C., 1980. "L'introduction du concept d'organisme dans la philosophie kantienne : 1790-1803". *Archives de Philosophie*, 43, 487-514.
- De Kepper, P. et al., 1998. "Taches, rayures et labyrinthes", *La Recherche*, 305, 84-87.
- Del Litto, V., 1977. *Stendhal, Le Corrège*, Arte Graphica, Siène, Parme.
- Deleuze, G., 1963. *La philosophie de Kant*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G., 1964. *Proust et les signes*, Paris, PUF.
- d'Espagnat, B. 1985. *Une incertaine réalité*, Paris, Gauthier-Villars.
- Descombes, V., 1987. *Proust, philosophe du roman*, Paris, Minuit.
- Desolneux, A., Moisan, L., Morel, J.-M., 1999. "Meaningful Alignments", <http://www.cis.ohio-state.edu/~szhu/SCT99.html>

- Di Maio, M., 1997. "Stendhal et le Tasse", *H.B. Revue internationale d'études stendhaliennes*, 1, 1997.
- Didi-Huberman, G., 2001. "La tragédie de la culture : Warburg avec Nietzsche", *Visio*, 5, 4, 9-19.
- Dilthey, W., 1929. *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Leipzig, Berlin.
- Dolezel, L., 1990. *Occidental poetics: tradition and progress*, Univ. of Nebraska.
- Dummett, M., 1982. "Frege and Kant on Geometry", *Inquiry*, 25, 2, 233-254.
- Duncan, H., 1984. "Inertia, the communication of Motion, and Kant's third law of mechanics", *Philosophy of Science*, 51, 93-119.
- Durand, G., 1961. *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*, Paris, J. Corti, 1983.
- Eco, U., 1975. *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1984. *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, G. Einaudi. Trad. fr. M. Bouzaher, *Sémiotique et Philosophie du langage*, Paris, PUF, 1988.
- Eco, U., 1988. "On Semiotics and Immunology", *The Semiotics of Cellular Communication in the Immune System*, Springer, 3-15.
- Eco, U., 1996. *Six promenades dans les bois du roman et ailleurs*, Paris, Grasset.
- Eco, U., 1997. *Kant e l'Ornitorinco*, Milano, Bompiani. Trad. fr. J. Gayraud, *Kant et l'Ornithorynque*, Paris, Grasset, 1999.
- Elliott, R.K., 1968. "The Unity of Kant's Critique of Aesthetic Judgment", *British Journal of Aesthetics*, 8, 244-259.
- Engelhardt, K., 1972. "The language of the eyes in the *Chartreuse de Parme*", *Stendhal Club*, 54, 153-159.
- Essen, C. C. Van, 1955. "La découverte du Laocoon", N.R., D1 18, 12, *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, Afd. Letterkunde.
- Ettlinger, L. D., 1961. "Exemplum Doloris : Reflections on the Laocoön Group", *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, (Millard Meiss éd.), I, 121-126, New York.
- Felman, S., 1971. "'La Chartreuse de Parme' ou le chant de Dionysos", *Stendhal Club*, 53, 9-26.
- Fernandez, D., 1995. *Le musée idéal de Stendhal*, Paris, Stock.
- Ferry, L., 1990. *Homo Aestheticus*, Paris, Grasset.
- Folse, H.J., 1978. "Kantian Aspects of Complementarity", *Kant-Studien*, 69, 58-66.
- Fontanille, J., 1987. *Le Savoir partagé. Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Paris, Hadès-Benjamins.
- Fontanille, J., 1989. *Les Espaces subjectifs: introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.
- Fontanille, J., 1991. "La petite phrase de Vinteuil. Le parcours cognitif: de la sensation à la compréhension", Postface à *Jacquemet [1991]*.
- Fraisse, L., 1988. *Le processus de la création chez Marcel Proust*, Paris, José Corti.
- Fraisse, L., 1995. *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris, SEDES.

- Fraisse, L., 1999. *L'œuvre cathédrale*, Paris, José Corti.
- Franzini, E., 1984/2002. *L'estetica francese del '900*, Milan, Edizioni Unicopli.
- Friedman, M., 1985. "Kant's Theory of Geometry", *The Philosophical Review*, XCIV, 4, 455-506.
- Frontisi-Ducroux, F., Vidal-Naquet, P., 2000. *Dédale, mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris, Éd. de la Découverte.
- Fumaroli, M., 1993. "Politique et poétique de Vénus : l'Adone de Marion et l'Adonis de La Fontaine", *Le Fablier. Revue des Amis de Jean de La Fontaine*, 5, 11-16.
- Funcken, L. & F., 1993. *La chute de l'Aigle*, Mémoire d'Europe.
- Genette, G., 1976. *Figures III*, Paris, Le Seuil.
- Giacobbi, F. G., 1984. "La Fontaine lecteur de Marino : Les Amours de Psyché, œuvre hybride", *Revue de Littérature comparée*, LVIII, 389-397.
- Gil, F., 1989. "Objectivité et Affinité dans la Critique de la Raison pure", *LTC [1989]*, 391-402.
- Gilman, S., 1967. *The tower as emblem*, Francfort, Klostermann.
- Goethe, J. W., 1982. *Werke*, Edition de Hambourg, vol. 1-14, Erich Trunz éd., Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Goethe, J. W. von, 1780-1830. *La Métamorphose des Plantes* (trad. H. Bideau), Paris, Triades, 1975.
- Goethe, J. W. von, 1798. "Sur Laocoon", dans *Ecrits sur l'Art*, Paris, Klincksieck, 1983, 164-178.
- Goldschlager, A., 1980. "Signe visuel et signe littéraire chez Stendhal", *Stendhal Club*, 86, 121-128.
- Gombrich, E. H., 1984. "The Place of the Laocoön in the Life and Work of G. E. Lessing (1729-1781)", *Tributes*, Oxford, 28-40.
- Gomez, R.J., 1986. "Beltrami's Kantian View of Non-Euclidean Geometry", *Kant-Studien*, 77, 1, 102-107.
- Gonseth, F., 1936. *Les Mathématiques et la Réalité*, Paris, Blanchard.
- Gram, M.S., 1980. "Kant's Duplication Problem", *Dialectica*, 34, 1, 17-59.
- Grant, M., Hazel, J., 1973. *Who's Who in Classical Mythology*, trad. E. Leyris, Paris, Seghers, 1975.
- Greimas, A. J., 1970. *Du Sens*, Le Seuil, Paris.
- Greimas, A. J., 1976a. *Maupassant : la sémiotique du texte*, Paris, Le Seuil.
- Greimas, A. J., 1976b. Préface à *Courtès*, 1976.
- Greimas, A. J., 1983. *Du Sens II*, Le Seuil, Paris.
- Greimas, A. J., Courtès, J., 1979. *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- Greimas A.J., Fontanille, J., 1991. *Sémiotique des passions*, Paris, Le Seuil.
- Gruyer, P., 1982. "Kant's Distinction between the Beautiful and the Sublime", *Rewiew of Metaphysics*, 35, 753-783.
- Guentner, W. A., 1990. *Stendhal et son lecteur, essai sur les Promenades dans Rome*, Tübingen, G. Narr.

- Guillermit, L., 1986. *L'élucidation critique du jugement de goût selon Kant*, (E. Schwartz et J. Vuillemin édés.), Paris, Editions du CNRS.
- Guinard-Corredor, M.-R., 1988. "Sandrino et le "roman de l'avenir"", *Stendhal Club*, 120, 279-286.
- Guinard-Corredor, M.-R., 1996. "La 'chimère absente'", *Stendhal. "La Chartreuse de Parme" ou la "chimère absente"*, *Romantismes*, Paris, SEDES, 53-59.
- Haig, S., 1971. "Sur les orangers de "la Chartreuse de Parme"", *Stendhal Club*, 53, 27-30.
- Harthong, J., Reeb, G., 1989. "Intuitionnisme 1984", *MNS [1989]*, 213-252.
- Hegel, 1835. *Cours d'esthétique*, Paris, Aubier, 1997.
- Heidegger, M., 1929. *Kant und das Problem der Metaphysik*, Bonn. Trad. A. de Waelhens et W. Biemel, Paris, Gallimard, 1963.
- Heidegger, M., 1982. *Interprétation phénoménologique de la "Critique de la Raison Pure" de Kant*, (trad. E. Martineau), Paris, Gallimard.
- Heider, F., Simmel, M., 1944. "An experimental study of apparent behavior", *American Journal of Psychology*, 57, 243-259.
- Henry, A., 1983a. *Marcel Proust. Théories pour une Esthétique*, Paris, Klincksieck.
- Henry, A., 1983b. *Proust romancier. Le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion.
- Hintikka, J., 1981. "Kant's Theory of Mathematics Revisited", *Philosophical Topics*, 12, 2, 201-215.
- HK, 1982. *L'Héritage de Kant. Mélanges philosophiques offerts au Professeur Marcel Régnier*, Paris, Beauchesne.
- Holenstein, E., 1974. *Jakobson ou le structuralisme phénoménologique*, Paris, Seghers.
- Holenstein, E., 1992. "Phenomenological Structuralism and Cognitive Semiotics", Interview avec R. Benatti, *Scripta Semiotica*, 1, 133-158, (Peter Lang).
- Honner, J. 1982. "The Transcendental Philosophy of Niels Bohr", *Studies in History and Philosophy of Science*, 13, 1, 1-29.
- Houssaye, H., 1987. *Waterloo 1815*, Christian de Bartillat, Paris.
- Howard, S., 1990. "On the Reconstruction of the Vatican Laocoön Group", *Antiquity restored: Essays on the Afterlife of the Antique*, Vienne, 42-62.
- Humboldt, W., von, 1830. *Werke*, Stuttgart, J.G. Cotta, 1961.
- Husserl, E., 1900-1901. *Logische Untersuchungen*, Halle, Max Niemeyer, 1913. *Recherches Logiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969-1974.
- Husserl, E., 1950. *Idées Directrices pour une Phénoménologie*, (trad. P. Ricoeur), Paris, Gallimard, 1982.
- Husserl, E., 1954. *Erfahrung und Urteil, Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, Hamburg, Claassen & Goverts.
- Husserl, E., 1976. *La Crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*, (trad. G. Granel), Paris, Gallimard.

- Husserl, E., 1982. *Idées directrices pour une Phénoménologie II : Recherches phénoménologiques pour la Constitution*, (trad. E. Escoubas), Paris, Presses Universitaires de France.
- Jacquemet, M., 1991. "Autour de la petite phrase de Vinteuil", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 15-16.
- Kant, I., 1980-1986. *Œuvres philosophiques* (F. Alquié ed.), Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
- Kant, I., 1781-1787. *Kritik der reinen Vernunft*, Kants gesammelte Schriften, Band III, Preussische Akademie der Wissenschaften, Berlin, Georg Reimer, 1911.
- Kant, I., 1786. *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*, Kants gesammelte Schriften, Band IV, Preussische Akademie der Wissenschaften, Berlin, Georg Reimer, 1911. *Premiers Principes métaphysiques de la Science de la Nature*, Trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1971.
- Kant, I., 1790. *Kritik der Urtheilskraft*, Kants gesammelte Schriften, Band V, Preussische Akademie der Wissenschaften, Berlin, Georg Reimer, 1913. *Critique de la Faculté de Juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1979.
- Kant, I., 1796-1803. *Opus Postumum*, trad. F. Marty, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- Keller, E., 1996. "Psyché découvrant Cupidon : portées symboliques d'un épisode, de La Roque à La Fontaine", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 6, 1069-1083.
- Kitcher, P., 1981. "How Kant Almost Write 'Two Dogmas of Empiricism'", *Philosophical Topics*, 12, 2, 217-249.
- Kogan, V., 1974. "Signs and Signals in *La Chartreuse de Parme*", *Nineteenth-Century French Studies*, 2, 29-38.
- Köngäs, E., Maranda, P., 1971. *Structural Models in Folklore and Transformational Essays*, La Haye, Mouton.
- Krahmer, G., 1927. "Die einansichtige Gruppe und die späthellenistischen Kunst", *Gesellschaft der Wissenschaften Göttingen*, 53-91.
- Kristeva, J., 1994. *Proust et le temps sensible*, Paris, Gallimard.
- Kurusu, K., 1992. "Note sur la structure de *La Chartreuse de Parme*. Les deux voyages de Fabrice", *Stendhal Club*, 136, 318-322.
- La Fontaine, 1669. *Les Amours de Psyché et de Cupidon*, Paris, Garnier-Flammarion, 1990.
- Lachièze-Rey, P., 1972. *L'idéalisme kantien*, Paris, Vrin.
- Lacoste, J., 1997. *Goethe, Science et Philosophie*, Paris, PUF.
- Laisné, C., 1995. *L'art grec*, Paris, Terrail.
- Largeault, J., 1984. *Philosophie de la Nature*, Université de Paris XII.
- Lassègue, J., 1998. *Turing*, Paris, Les Belles Lettres.
- Lautman, A., 1937-1939. *Essai sur l'unité des mathématiques et divers écrits* (M. Loi éd.), Paris, Presses Universitaires de France.
- Lee, R. W., 1991. *Ut pictura poesis*, Paris, Macula.

- Leoni, M., 1996. "Vertiges de la sensation : le spectacle impossible de Waterloo", *Stendhal. "La chartreuse de Parme" ou la "chimère absente"*, *Romantismes*, Paris, SEDES, 115-123.
- Leoni, M., 1996. *Stendhal, la peinture à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan.
- Lessing, G. E., 1766. *Laokoon*, trad. Courtin (1866), Paris, Hermann, 1990.
- Lévi-Strauss, C., 1958. *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon.
- Lévi-Strauss, C., 1964. *Le cru et le cuit*, Paris, Plon.
- Lévi-Strauss, C., 1985. *La Potière jalouse*, Paris, Plon.
- Lévi-Strauss, C., 1988. *De Près et de Loin*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- LTC, 1989. *Logos et Théorie des Catastrophes*, Colloque de Cerisy autour de René Thom, (J. Petitot éd.), Genève, Patiño.
- Lussy, F. de, 1987. *L'univers formel de la poésie chez Valéry ou la recherche d'une morphologie généralisée*, *Archives des Lettres modernes*, 226, Paris, Lettres Modernes.
- Macmillan, C., 1985. "Kant's Deduction of Pure Aesthetic Judgments", *Kant-Studien*, 76, 1, 43-54.
- Maffei, S., 1999. "La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento", in *Settis 1999*.
- Makkreel, R.A., 1990. *Imagination and Interpretation in Kant. The Hermeneutical Import of the Critique of Judgment*, The University of Chicago Press.
- Malherbe, M., 1980. *Kant ou Hume*, Paris, Vrin.
- Marcucci, S., 1972. *Aspetti epistemologici della finalità in Kant*, Firenze, Felice le Monnier.
- Mariette, C., 1996. "Le spectacle de l'histoire dans *La chartreuse de Parme*", *Stendhal. "La chartreuse de Parme" ou la "chimère absente"*, *Romantismes*, Paris, SEDES, 107-113.
- Marin, L., 1986. "La théorie narrative et Piero peintre d'histoire", *Piero teorico dell'arte* (O. Calabrese éd.), Roma, Gangemi, 55-84.
- Marin, L. 1989. *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation du Quattrocento*, Paris, Usher.
- Marsciani, F., 1984. "Les parcours passionnels de l'indifférence", *Actes Sémiotiques*, VI, 53.
- Marsden, J., 1974. *Applications of Global Analysis in Mathematical Physics*, Berkeley, Publish or Perish.
- Martin, J., Chaillet, G., 1995. *Rome (2)*, Paris, Orix, Dargaud.
- Martone, T., 1986. "Piero della Francesca e la prospettiva dell'intelletto", *Piero teorico dell'arte* (O. Calabrese éd.), Roma, Gangemi, 173-186.
- Marty, F., 1986. Préface à *Kant [1796-1803]*.
- Mc Goldrick, P.M., 1985. "The Metaphysical Exposition: An Analysis of the Concept of Space", *Kant-Studien*, 76, 3, 257-275.
- Meinhardt, H., 1995. *The Algorithmic Beauty of Seashells*, Berlin, Springer.
- Merleau-Ponty, M., 1968. *Résumés de Cours. Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard.
- Merleau-Ponty, M., 1976. *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard.
- Meyer, M., 1988. *Science et Métaphysique chez Kant*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Michaud, P.-A., 1998. *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula.

- Miller, L., 1975. "Kant's Philosophy of Mathematics", *Kant-Studien*, 66, 3, 297-308.
- Mis, L., 1954, Introduction à *Winckelmann 1755*.
- Misner, C.W., Thorne, K.S., Wheeler, J.A., 1973. *Gravitation*, San Francisco, Freeman.
- MM, 1995. *Mind as Motion: Explorations in the Dynamics of Cognition*, (T. van Gelder, R. Port eds.), Cambridge, MIT Press.
- MNS, 1989. *La Mathématique non standard*, (H. Barreau, J. Harthong, eds.), Paris, Éditions du CNRS.
- Molder, F., 1991. *O pensamento morfológico de Goethe*, Lisbonne, Imprensa Nacional.
- Morazé, C., 1986. *Les Origines sacrées des Sciences modernes*, Paris, Fayard.
- Nerlich, M., 1989. *Apollon et Dionysos ou la science incertaine des signes*, Marburg, Hitzeroth.
- Nerlich, M., 1994. "L'initiation du jeune républicain selon Eleusis ou les quatre chevaux de l'Apocalypse. *La Chartreuse de Parme* et Charles-François Dupuis, citoyen français", *Recherches et Travaux*, 46, *Stendhal, la politique et l'Histoire*, 103-134.
- Nerlich, M., 1996. "Sur la partition de *La Chartreuse de Parme*, ou l'épisode de la Fausta F*** n'est pas détachable", *Stendhal. "La chartreuse de Parme" ou la "chimère absente"*, *Romantismes*, Paris, SEDES, 85-98.
- Nisbet, H., 1972. *Goethe and the Scientific Tradition*, Institute of Germanic Studies, Univ. of London.
- Norci Cagiano de Azevedo, L., 1999. "Ridicule? 'Ce bavard de Winckelmann né dans mon fief'", *L'Année Stendhal*, 3, 157-174.
- Nordenstreng-Woolf, 1974. "Waterloo. Étude sur le troisième chapitre de "La Chartreuse de Parme""", *Stendhal Club*, 63, 230-242.
- Nöth, W., 2000. "Le seuil sémiotique d'Umberto Eco", *Au Nom du Sens*, Colloque de Cerisy sur U. Eco (J. Petitot, P. Fabbri eds.), Paris, Grasset, 52-63.
- NP, 1999. *Naturalizing Phenomenology: Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*, (J. Petitot, F. J. Varela, J.-M. Roy, B. Pachoud, eds.), Stanford, Stanford University Press.
- NS, 2000. *Au Nom du Sens*, Colloque de Cerisy sur U. Eco (J. Petitot, P. Fabbri eds.), Paris, Grasset.
- Ouellet, P., 1987. "Une Physique du Sens", *Critique*, 481-482, 577-597.
- Ouellet, P., 1992a. *Voir et Savoir*, Candiac, Éditions Balzac.
- Ouellet, P., (éd.), 1992b. Dossier "Représentation symbolique et Organisation spatiale", *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, 12, 1-2.
- Palmquist, S., 1987. "Knowledge and Experience: An Examination of the Four Reflective 'Perspectives' in Kant's Critical Philosophy", *Kant-Studien*, 78, 2, 170-200.
- Parkinson, G.M.R., 1981. "Kant as a critic of Leibniz. The amphiboly of concepts of reflection", *Revue Internationale de Synthèse*, 136-137, 302-314.
- Parret, H., 2000a. *La sémio-esthétique de Lessing*, Documents de travail, 290-292, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino.

- Parret, H., 2000b. "Au nom de l'hypotypose", *Au Nom du Sens*, Colloque de Cerisy sur U. Eco (J. Petitot, P. Fabbri éd.), Paris, Grasset, 139-154.
- Petitot, J., 1979-1982. "Infinitesimale", "Locale/Globale", "Unità delle matematiche", *Enciclopedia Einaudi*, VII, 443-521 ; VIII, 429-490 ; XV, 341-352 ; XV, 1034-1085, Turin, Einaudi.
- Petitot, J., 1981a. "Analysis situs : position transcendantale d'un schématisme de la structure", *Les fins de l'homme* (colloque de Cerisy autour de Jacques Derrida), 603-619, Paris, Galilée.
- Petitot, J., 1981b. "Psychanalyse et Logique : plaidoyer pour l'impossible", *Le Lien Social*, 171-234, *Confrontation*, Distribution Distique.
- Petitot, J., 1982a. *Pour un Schématisme de la Structure : de quelques implications sémiotiques de la théorie des catastrophes*, Thèse, 4 vol., Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Petitot, J., 1982b. "Sur la décidabilité de la véridiction", *Actes sémiotiques*, IV, 31, 21-40.
- Petitot, J., 1982c. "Structuralisme et Phénoménologie", repris dans *LTC [1989]*, 345-376.
- Petitot, J., 1982d. "Signifiant indivisible vs Envoi divisible", *Affranchissement du Transfert et de la Lettre, Confrontation* (colloque Derrida), 51-82.
- Petitot, J., 1983. "Choix et Croyance : Vers une Logique de l'Idéal", *On Believing - Epistemological and Semiotic Approaches* (H. Parret ed.), Walter de Gruyter, Berlin, New-York.
- Petitot, J., 1984. "La lacune du contour", *Anàlise*, 1, 1, 101-140, Lisbonne, GEC Publicacaõs.
- Petitot, J., 1985a. *Morphogenèse du Sens. Pour un Schématisme de la Structure*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Petitot, J., 1985b. "Jugement esthétique et Sémiotique du monde naturel chez Kant et Husserl", *Actes Sémiotiques*, VIII, 35, 24-33.
- Petitot, J., 1985c. "Les deux indicibles ou la sémiotique face à l'imaginaire comme chair", *Aims and Prospects of Semiotics*, (H. Parret, H.G. Ruprecht eds.), Tome 1, 283-305, John Benjamins, Amsterdam.
- Petitot, J., 1985d. *Les Catastrophes de la Parole. De Roman Jakobson à René Thom*, Maloine, Paris.
- Petitot, J., 1985e. "Sens et Savoir. Une question d'ontologie", *Protée*, 13 (*Langage et Savoir*), 1, Université du Québec à Chicoutimi, 45-55.
- Petitot, J., 1986a. "Structure", *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, (T. Sebeok ed.), II, 991-1022, Berlin, Mouton de Gruyter.
- Petitot, J., 1986b. "Le 'Morphological Turn' de la Phénoménologie", *Documents du CAMS*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Petitot, J., 1986c. "Épistémologie des phénomènes critiques", *Documents du CAMS*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Petitot, J., 1986d. "Osservazioni in margine alle relazioni di Thomas Martone e Louis Marin", *Piero teorico dell'arte* (O. Calabrese éd.), Roma, Gangemi, 207-210.

- Petitot, J., 1987a. "Sur le réalisme ontologique des universaux sémiolinguistiques", *Sémiotique en jeu* (M. Arrivé et J.-C. Coquet édés), Paris, Amsterdam, Hadès-Benjamins, 43-63.
- Petitot, J., 1987b. "Refaire le 'Timée'. Introduction à la philosophie mathématique d'Albert Lautman", *Revue d'Histoire des Sciences*, XL, 1, 79-115.
- Petitot, J., 1987c. "Mathématique et Ontologie", *La scienza tra filosofia e storia in Italia nel Novecento*, (F. Minazzi, L. Zanzi, édés.), 191-211, Rome, Edizione della Presidenza del Consiglio dei Ministri.
- Petitot, J., 1988a. Un mémorialiste du visible (la quête du réel chez Proust), *Protée*, 16, 1-2, 39-52.
- Petitot, J., 1988b. "Approche morphodynamique de la formule canonique du mythe", *L'Homme*, 106-107, XXVIII (2-3), 24-50.
- Petitot, J., 1988c. "Structuralisme et Phénoménologie : la théorie des catastrophes et la part maudite de la Raison", *Logos et Théorie des Catastrophes*, 345-376, Éditions Patiño, Genève.
- Petitot, J., 1988d. "Logique transcendantale et ontologies régionales", *Colloque de Cerisy : Rationalité et Objectivités*.
- Petitot, J., 1989a. "Structuralisme et Phénoménologie", *Logos et Théorie des Catastrophes* (Colloque de Cerisy autour de René Thom), 345-376, Genève, Patiño.
- Petitot, J., 1989b. "Forme", *Encyclopaedia Universalis*, XI, 712-728, Paris.
- Petitot, J., 1989c. "Modèles morphodynamiques pour la Grammaire cognitive et la Sémiotique modale", *Recherches Sémiotiques/ Semiotic Inquiry*, 9, 1-2-3, 17-51.
- Petitot, J., 1989d. "La lacune du contour (phénoménologie de l'apparaître et logique du signifiant chez Mallarmé)", *La Part de l'Œil*, 5, 167-186.
- Petitot, J., 1989e. "Le problème du physico-mathématique. Actualité de la doctrine transcendantale", *Colloque "1830-1930 : Un siècle de géométrie. Epistémologie, Histoire et Mathématiques"*, Paris, Springer.
- Petitot, J., 1989f. "Rappels sur l'analyse non standard", *MNS [1989]*, 187-209.
- Petitot, J., 1989g. "Hypothèse localiste, Modèles morphodynamiques et Théories cognitives : Remarques sur une note de 1975", *Semiotica*, 77, 1/3, 65-119.
- Petitot, J., 1990a. "Le Physique, le Morphologique, le Symbolique. Remarques sur la vision", *SC [1990]*, 139-183.
- Petitot, J., 1990b. "Note sur la querelle du déterminisme", *La Querelle du Déterminisme*, (K. Pomian éd.), 202-227, *Le Débat*, Paris, Gallimard.
- Petitot, J., 1990c. "Logique transcendantale et Herméneutique mathématique : le problème de l'unité formelle et de la dynamique historique des objectivités scientifiques", *Il pensiero di Giulio Preti nella cultura filosofica del novecento*, (F. Minazzi éd.), 155-172, Milano, Franco Angeli.
- Petitot, J., 1991a. *La Philosophie transcendantale et le problème de l'Objectivité*, Entretiens du Centre Sèvres, (père F. Marty éd.), Paris, Éditions Osiris.

- Petitot, J., 1991b. "Syntaxe topologique et Grammaire cognitive", *Langages*, 103, 97-128.
- Petitot, J., 1992a. *Physique du Sens*, Éditions du CNRS, Paris.
- Petitot, J., 1992b. "Matière–Forme–Sens : un problème transcendantal", *Les Figures de la Forme*, (J. Gayon, J.J. Wunenburger éd.), Paris, L'Harmattan, 27-47.
- Petitot, J., 1992c. "Schématisation, sciences cognitives et physique mathématique : hommage à Ferdinand Gonseth", *Espace et Horizon. Philosophie mathématique de Ferdinand Gonseth* (M. Panza, J.-C. Pont éd.), Paris, Masson, 149-176.
- Petitot, J., 1993. "Topologie phénoménale. Sur l'actualité scientifique de la *phusis* phénoménologique de M. Merleau-Ponty", *Merleau-Ponty. Le philosophe et son langage*, (F. Heidsieck éd.), *Cahiers Recherches sur la philosophie et le langage* n°15, 291-322, Paris, Vrin.
- Petitot, J., 1994a. "Les 14 rôles de la petite phrase de Vinteuil dans 'Un amour de Swann'", *Documents de Travail* 227-228, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino.
- Petitot, J., 1994b. "Waterloo : Mythe, scène et décor dans *La Chartreuse de Parme*", *Stendhal-Hefte*.
- Petitot, J., 1994c. "Phénoménologie computationnelle et objectivité morphologique", *La connaissance philosophique. Essais sur l'œuvre de Gilles-Gaston Granger*, (J. Proust, E. Schwartz éd.), 213-248, Paris, PUF.
- Petitot, J., 1994d. "Attractor Syntax: Morphodynamics and Cognitive Grammars", *Continuity in Linguistic Semantics* (C. Fuchs & B. Victorri eds.), 167-187, Amsterdam, John Benjamins.
- Petitot, J., 1995a. "Sheaf Mereology and Husserl's Morphological Ontology", *International Journal of Human-Computer Studies*, 43, 741-763, Academic Press.
- Petitot, J., 1995b. "Morphodynamics and Attractor Syntax. Dynamical and morphological models for constituency in visual perception and cognitive grammar", *Mind as Motion*, (T. van Gelder, R. Port eds.), 227-281, Cambridge, MIT Press.
- Petitot, J., 1997. "La neige est blanche ssi ... Prédication et Perception", *Mathématiques, Informatique et Sciences humaines*, 35, 140, 35-50.
- Petitot, J., 1998a. "'La vie ne sépare pas sa géométrie de sa physique'. Remarques sur quelques réflexions morphologiques de Paul Valéry", *Valéry, le Partage de Midi* (J. Hainaut éd.), Paris, Honoré Champion, 139-152.
- Petitot, J., 1998b (avec R. Doursat). "Modèles dynamiques et linguistique cognitive : vers une sémantique morphologique active", *Rapports du CREA*, École Polytechnique.
- Petitot, J., 1998c. "Modèles morphodynamiques de catégorisations phonétiques", *The Roman Jakobson Centennial Symposium* (P-A. Brandt, F. Gregersen eds), *Acta Linguistica Hafniensia*, 29, 239-269.
- Petitot, J., 1999a. "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, Stanford University Press, 330-371.

- Petitot, J., 1999b. "La généalogie morphologique du structuralisme", Numéro spécial en hommage à Claude Lévi-Strauss (M. Augé éd.), *Critique*, 620-621, 97-122.
- Petitot, J., 1999c. "Le troisième labyrinthe : dynamique des formes et architectonique disjonctive", *L'actualité de Leibniz* (D. Berlioz, F. Nef éd.), *Studia Leibnitiana Supplementa*, 34, 617-632 (Stuttgart, Franz Steiner).
- Petitot, J., 2000a. "Philosophie de la Nature et phénoménologie dans *Le monde comme perception et réalité* de Roger Chambon", *Science et Philosophie de la Nature* (L. Boi éd.), Berne, Peter Lang, 363-384.
- Petitot, J., 2000b. "'Les corrélations sont la vie'. Le concept goethéen de morphologie entre nature et culture", *Goethe et la Science, Cahiers Art et Sciences*, 6, Université de Bordeaux I, 65-80.
- Petitot, J., 2000c. "Les nervures du marbre. Remarque sur le 'socle dur de l'être' chez Umberto Eco", *Au Nom du Sens*, Colloque de Cerisy, Paris, Grasset, 83-102.
- Petitot, J., 2001. "A Morphodynamical Schematization of the Canonical Formula for Myths", *The Double Twist. From Ethnography to Morphodynamics*, (P. Maranda, ed.), University of Toronto Press, 267-311.
- Petitot, J., 2002. "L'espace et sa relation à l'esthétique : l'exemple du *Laocoon* de Goethe", *Visio*, 6/2-3, 263-273.
- Philonenko, A., 1972. *L'œuvre de Kant*, Paris, Vrin.
- Philonenko, A., 1979. Préface à la *Critique de la Faculté de Juger*, Paris, Vrin.
- Philonenko, A., 1982. "Kant et la philosophie biologique", *HK [1982]*, 63-79.
- Philonenko, A., 1986. *La Théorie kantienne de l'histoire*, Paris, Vrin.
- Philonenko, A., 1989. *L'École de Marbourg*, Paris, Vrin.
- PM, 1998. *Le partage de midi. "Midi le juste"*, (J. Hainaut, éd.), Paris, Honoré Champion.
- Pommier, E., 1989. "Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution", *Revue de l'Art*, 83, 9-20.
- Porschlegel, C., 2000. "Goethe et la critique du monde techno-scientifique", *Cahiers Art et Science*, Université de Bordeaux I, 6, 51-63.
- Potts, A.D., 1994. *Flesh and Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven, London.
- Poulet, G., 1963. *L'espace proustien*, Paris, Gallimard.
- Poulet, G., 1979. *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion.
- Prauss, G., 1980. *Einführung in die Erkenntnistheorie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Prauss, G., 1981a. "Time, Space and Schematisation", *The Philosophical Forum*, XIII, 1, 1-11.
- Prauss, G., 1981b. "Kants Theorie der ästhetischen Einstellung", *Dialectica*, 35, 1-2, 265-281.
- Preti, G., Minazzi, F., 2002. Réédition par F. Minazzi de l'édition italienne du *Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur* de Schelling par Giulio Preti, Milan, Abscondita.
- Prévost, J., 1951. *La création chez Stendhal*, Paris, Mercure de France (Idées, Gallimard, 1974).

- Proust, M., 1954. *Un amour de Swann*, Paris, NRF, Gallimard.
- Proust, M., 1954. *A la recherche du temps perdu*, (P. Clarac, A. Ferré éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, M., 1987-1989. *A la recherche du temps perdu*, (J.-Y. Tadié éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 4 vol.
- Proust, M., 1970-1993. *Correspondance*, (P. Kolb éd.), Paris, Plon, 21 vol.
- Raimond, M., 1985. *Proust romancier*, Paris, José Corti.
- Reader, K., 1980. "Fabrice à Waterloo. Une confluence d'histoire", *Stendhal Club*, 89, 4-10.
- Rebaudo, L., 1999. "I restauri del Laocoonte", in *Settis 1999*.
- Rebaudo, L., 2001. *Il braccio mancante. Il Laocoonte, la scoperta, i restauri*, Naples.
- Reid, M., 1997. "Promenades dans Rome : l'art et la manière de voir", *L'Année Stendhal*, 1, 1997, 47sq.
- Reill, P. H., 1986. "Bildung, Urtyp and Polarity: Goethe and Eighteenth-Century Philosophy", *Goethe Yearbook*, III, Camden House, Columbia.
- Rey, J.-M., 1997. *Le Tableau et la Page*, Paris, L'Harmattan.
- Rey, P.-L., (éd.), 1996. *Stendhal. La Chartreuse de Parme*, Paris, Klincksieck.
- Rey, P.-L., 1992. *Stendhal : La Chartreuse de Parme*, Paris, PUF.
- Richard, J.-P., 1951. *Littérature et sensation : Stendhal-Flaubert*, Paris, Seuil, 1963.
- Richard, J.-P., 1974. *Proust et le monde sensible*, Paris, Le Seuil.
- Ricoeur, P., 1980. *La Grammaire narrative de Greimas*, Documents de recherche du Groupe de Recherches Sémio-linguistiques, 15, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.
- Robinet, A., 1986. *Architectonique disjonctive, Automates systémiques et Idéalité transcendante dans l'œuvre de G. W. Leibniz*, Paris, Vrin.
- Rogers, B., 1965. *Proust's Narrative Techniques*, Droz.
- Roque, A.J., 1985. "Self-organization: Kant's concept of teleology and modern chemistry", *Review of Metaphysics*, 39, 107-135.
- Roviello, A.M., 1984. *L'institution kantienne de la Liberté*, Bruxelles, Ousia.
- Saint Girons, B., 1993. *Fiat lux. Une philosophie du sublime*, Paris, Quai Voltaire.
- Saint-Martin, F., 1990. *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.
- Salanskis, J.-M., 1989. "Le potentiel et le virtuel", *MNS [1989]*, 275-303.
- Savile, A., 1981. "Objectivity in Aesthetic Judgment: Eva Schaper on Kant," *The British Journal of Aesthetics*, 21, 4, 363-369.
- Schaeffer, J.-M., 1983. *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure.
- Schaper, E., 1965. "The Kantian 'As-If' and its relevance for aesthetics", *Proceedings of the Aristotelian Society*, LXV, 219-234.

- Schaper, E., 1979. *Studies in Kant's Aesthetics*, Edinburgh University Press.
- Scholl, J., Tremoulet, P.D., 2000. "Perceptual causality and animacy", *Trends in Cognitive Science*, 8, 299-309.
- SCP, 1995. *Sciences cognitives et Phénoménologie*, numéro spécial des *Archives de Philosophie*, 58/4, (J. Petitot éd.).
- Scubla, L., 1998. *Lire Lévi-Strauss*, Paris, Odile Jacob.
- Séailles, G., 1883. *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, Alcan.
- Seehafer, K., 1999. *Johann Wolfgang von Goethe. Poète, scientifique, homme d'Etat*, Inter Nationes, Bonn.
- Segala, E., Sciortino, I. 1999. *Domus Aurea*, Soprintendenza archeologica di Roma, Rome, Electa.
- Sériot, P., 1999. *Structure et totalité. Les origines intellectuelles du structuralisme en Europe centrale et orientale*, Paris, PUF.
- Servoise, R., 1980. "L'épigraphie de Ronsard dans "La Chartreuse de Parme"", *Stendhal Club*, 89, 11-14.
- Settis, S., 1999. *Laocoonte. Fama e stile*, Rome, Donzelli.
- Sheiber, C., 1988. *Stendhal et l'écriture de La Chartreuse de Parme*, *Archives des Lettres modernes*, 235, Paris, Lettres Modernes.
- Smith, R.R.R., 1991. *Hellenestic Sculpture*, Thames and Hudson.
- SPD, 1996. *Sémiotique, Phénoménologie, Discours (Hommage à Jean-Claude Coquet)*, (M. Costantini, I. Darrault-Harris édés), L'Harmattan, Paris.
- Starobinski, J., 2000. *L'œil vivant*, Paris, Gallimard.
- Stendhal, 1839. *La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1952.
- Stendhal, 1952. *Romans et Nouvelles*, t. II, Paris, Gallimard, Pléiade.
- Stendhal, 1968. *Correspondance*, t. III, Paris, Gallimard, Pléiade.
- Stendhal, 1968-1974. *Histoire de la peinture en Italie*, Œuvres complètes (V. Del Litto, E. Abravanel édés), t. 26-27, Genève, Cercle du Bibliophile.
- Stendhal, 1968-1974. *Journal littéraire*, Œuvres complètes (V. Del Litto, E. Abravanel édés), t. 26-27, Genève, Cercle du Bibliophile.
- Stendhal, 1996. *Histoire de la peinture en Italie*, éd. V. Del Litto, Essais, Gallimard, Paris.
- Strawson, P.F., 1966. *The Bounds of Sense*, London, Methuen.
- Swanson, V. G., 1994. *Biography of Sir Lawrence Alma-Tadema*, <http://www.artrenewal.org/articles/2001/Alma-Tadema>
- Tadié, J.-Y., 1971. *Proust et le roman*, Paris, Gallimard.
- Tadié, J.-Y., 1996. *Marcel Proust. Biographie*, Paris, Folio, Gallimard.
- Tadié, J.-Y., 1999. *Proust. La cathédrale du temps*, Découverte, 381, Paris, Gallimard.
- Talbot, E., 1985. *Stendhal and Romantic Esthetics*, Lexington, French Forum.

- Tchougounnikov, S., 2002. *Du "proto-phénomène" au phonème : le substrat morphologique allemand du formalisme russe*, Éditions de l'Université de Kaliningrag.
- Tchougounnikov, S., 2003. *Entre "organicisme" et "post-structuralisme" : deux âges du discours russe-soviétique sur le langage et la littérature (1914-1993)*, Thèse, EHESS, Paris.
- Thiede, C., 1974. "Stendhal à Stendal. Le pseudonyme sur les lieux", *Stendhal Club*, 64, 335-340.
- Thom, R., 1972. *Stabilité Structurale et Morphogenèse*, New York, Benjamin, Paris, Édiscience.
- Thom, R., 1980. *Modèles mathématiques de la Morphogenèse*, Paris, Christian Bourgois.
- Thom, R., 1988. *Esquisse d'une Sémiophysique*, Paris, InterEditions.
- Thompson, C.W., 1982. *Le jeu de l'ordre et de la liberté dans "La chartreuse de Parme"*, Aran (Suisse), Éd. du Grand Chêne.
- Todorov, T., 1983. "Présentation" des *Écrits sur l'Art* de Goethe, Paris, Klincksieck.
- Trevelyan, H., 1941. *Goethe and the Greeks*, Cambridge University Press.
- Turing, A., 1952. "The Chemical Basis of Morphogenesis", *Collected Works*, 4, 1-36, North-Holland, 1992.
- Vaihinger, H., 1911. *Die Philosophie des als ob*, Berlin, Reuther und Reichard.
- Valéry, P., 1957. *Œuvres I*, Paris, Gallimard (rééd. 1975).
- Valéry, P., 1957-1962. *Cahiers*, Paris, CNRS.
- Vincensini, J.-J., 1996. *Pensée mythique et narration médiévales*, Paris, Honoré Champion.
- Vincensini, J.-J., 2003. "Du corps à l'intelligibilité : la dynamique du mythe mélusinien dans *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de La Fontaine", *Souillure et pureté. Le corps et son environnement culturel*, Actes du Colloque international de Corte (21-23 octobre 1999), Paris, Maisonneuve et Larose.
- Violi, P., 2000. "Eco et son référent", *Au Nom du Sens*, Colloque de Cerisy sur U. Eco (J. Petitot, P. Fabbri eds.), Paris, Grasset, 21-40.
- Virgile, 1999. *Énéide*, (trad. J. Perret), Paris, Les Belles Lettres.
- Vleeschauwer, H.J. de, 1934-1937. *La Déduction transcendantale dans l'œuvre de Kant*, Anvers, De Sikkel.
- Vuillemin, J., 1955. *Physique et Métaphysique kantienne*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Wagnon, A., 1882. "Laocoon et le groupe d'Athéna à la frise de Pergame", *Revue d'Archéologie*, s.II, XLIV.
- Wang, H., 1987. *Reflections on Kurt Gödel*, Cambridge, MIT Press.
- Weir, S., 1978. "The perception of motion: Michotte revisited", *Perception*, 7, 247-260.
- Weisäcker, C.F. von, 1979. *Die Einheit der Natur*, Munich, Hauser.
- West-Sooby, J., 1997. "Quête et mythe : Fabrice del Dongo et le Conte du Graal", *L'Année Stendhal*, 1, 117-130.

- Winckelmann, J.J., 1755. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Trad. fr. L. Mis *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris, Aubier, 1954/1990.
- Wiredu, J.E., 1970. "Kant's Synthetic a priori in geometry and the rise of non-euclidean geometries", *Kant-Studien*, 61, 1, 5-27.
- Wootten, G., 1992. *Waterloo 1815*, London, Osprey-Reed.
- Wuketits, F.M., 1980. "On the Notion of Teleology in Contemporary Life Sciences", *Dialectica*, 34, 4, 277-290.
- Zibetti, E., 2001. *Catégorisation contextuelle et compréhension d'événements visuellement perçus et interprétés comme des actions*, Thèse, Université de Paris VIII.