

**LES 14 RÔLES DE LA PHRASE DE VINTEUIL
DANS "UN AMOUR DE SWANN"**

Jean Petitot

École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris

2003

"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 thématique théorique des opérations morfo-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*.¹

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 morpho-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.² Nous évoquerons toutefois très brièvement l'étude classique de Jean-Pierre Richard *Proust et le monde sensible*.³ 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

1 Jacquemet [1991].

2 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].

3 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 dérélictif 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 originellement la possibilité de "lire" les valeurs des Destinateurs 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*.⁴

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).⁵ Proust a fait venir plusieurs fois chez lui le quatuor Poulet pour lui faire jouer les quatuors de Franck et de Fauré.⁶

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.

4 Cf. Petitot [1982].

5 La sonate fut offerte par César Franck au virtuose du violon Eugène Esaye (1858-1931) pour son mariage.

6 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 Cavallet 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 $S \rightarrow O$ entre l'actant Sujet et l'actant Objet : le Sujet vise dans l'Objet une valeur qu'il désire s'approprier.⁷ 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).

7 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).⁸

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".

8 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".⁹

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 notera également que la référence au tableau produit une forte anthropomorphisation : la petite phrase *apparaît*, comme un personnage, dans l'épiphanie de sa présence.

9 Richard [1974], p. 182.

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 frémissement 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,¹⁰ 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

10 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).

les traits figuratifs que sont les sèmes extéroceptifs et les classèmes.¹¹ 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,¹² 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*.

(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

11 Pour des précisions, cf. le chapitre suivant, le Dictionnaire Greimas-Courtès [1979] et Petitot [1985a].

12 Cf. Petitot [1982], [1985a].

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 antfiguratifs 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, inétendues, 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/, /inétendu/ 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", antfiguratif (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."¹³

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*. 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 remodelisation 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.¹⁴ La quête n'est pas d'abord celle d'un objet concret mais celle

13 Greimas [1976], p. 130.

14 Pour les parcours modaux des sujets, cf. Coquet [1984].

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 Destinateurs.

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 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", "ravissement", "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.¹⁵ 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 [[prégnance]],¹⁶ 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,¹⁷ 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).

15 Pour des précisions, cf. Petitot [1985b] et les chapitres II et III.

16 Nous mettons nos commentaires entre doubles [[]].

17 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.

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).¹⁸

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.

(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).¹⁹

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*.

18 Il est difficile de mieux définir l'univers du Destinateur.

19 Même remarque que précédemment. On croirait lire du Saussure ou du Hjelmslev.

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.

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".²⁰

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."²¹

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

20 Cf. Tadié [1996], I, p. 587.

21 Cité par Tadié [1999], p. 95.

autant démiurge. L'artiste crée, mais comme un architecte (cf. *La Recherche* comme "cathédrale"), en inventant une

"alliance paradoxale de contrainte et de liberté."²²

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.²³ Il inspira profondément non seulement Proust mais également Valéry. Dans une optique plus psychologique (nous dirions aujourd'hui cognitive) que 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

22 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 subsumption (...) 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".

23 Cf. par exemple Franzini [1984].

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".²⁴ 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."²⁵

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 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

24 Par exemple Séailles écrira sur Léonard de Vinci "l'artiste" et sur Léonard de Vinci "le savant".

25 Cf. Fraisse [1995], p. 69.

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 défaite (...) 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 Destinataire, 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.²⁶

"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).

"Et Swann, en son cœur s'adressa à elle comme à une confidente de son amour." (II. 64 / P. 264).

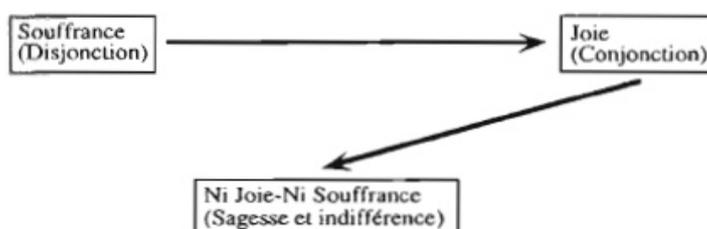
Faisons une longue citation :

(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

26 Pour une excellente analyse des rôles cognitifs d'observateur et d'informateur, cf. Fontanille [1989].

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")).²⁷



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 sinueuse. 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

²⁷ Sur l'indifférence, cf. Marsciani [1984].

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.²⁸ 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

"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

²⁸ Brandt [1982]. Les pages des citations seront indiquées dans le texte. Cf. aussi Petitot [1982].

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*.

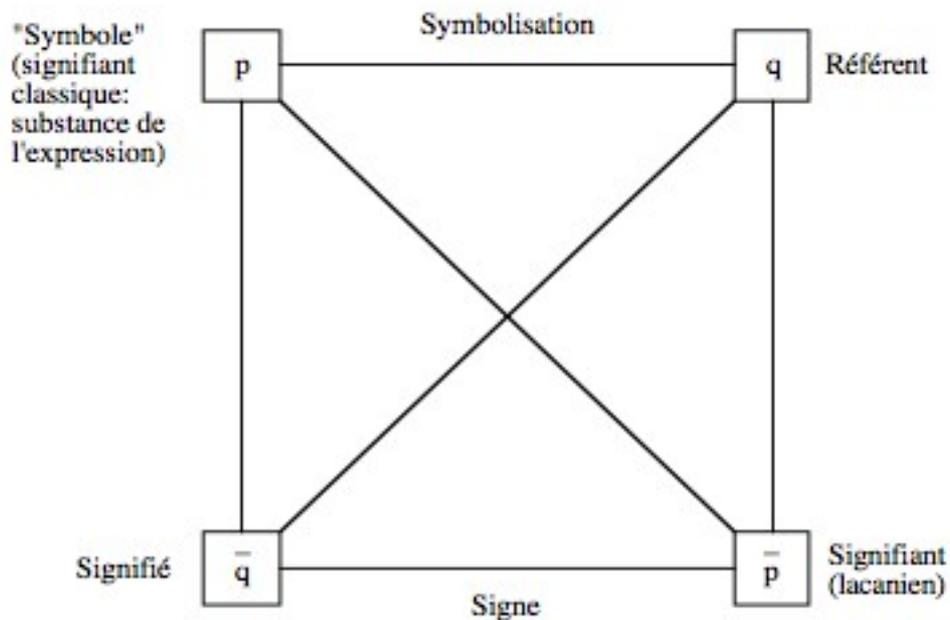
(iii) Les processus de genèse et, surtout, de sélection des valeurs sont très largement indépendants des caractères intrinsèques des objets (fonction de la méconnaissance). C'est pourquoi il semble nécessaire d'enraciner la véridiction dans l'intersubjectivité et, plus précisément, dans la façon dont 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 jugeur, 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

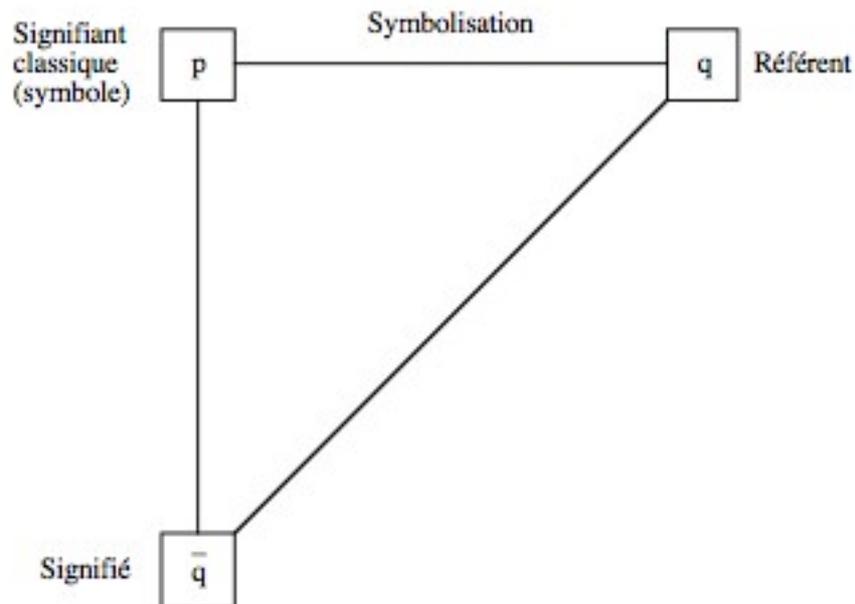
constituer en sujet du savoir à travers "le caractère 'fiduciaire' de la relation au monde que la fonction du signe permet d'établir", autrement dit à travers le "décodage" de ce qui se trouve "codé" en *signifiant* au lieu de l'Autre.

(b) Le procès de "codage" (mieux, d'encodage) signifiant est décrit par le carré suivant :



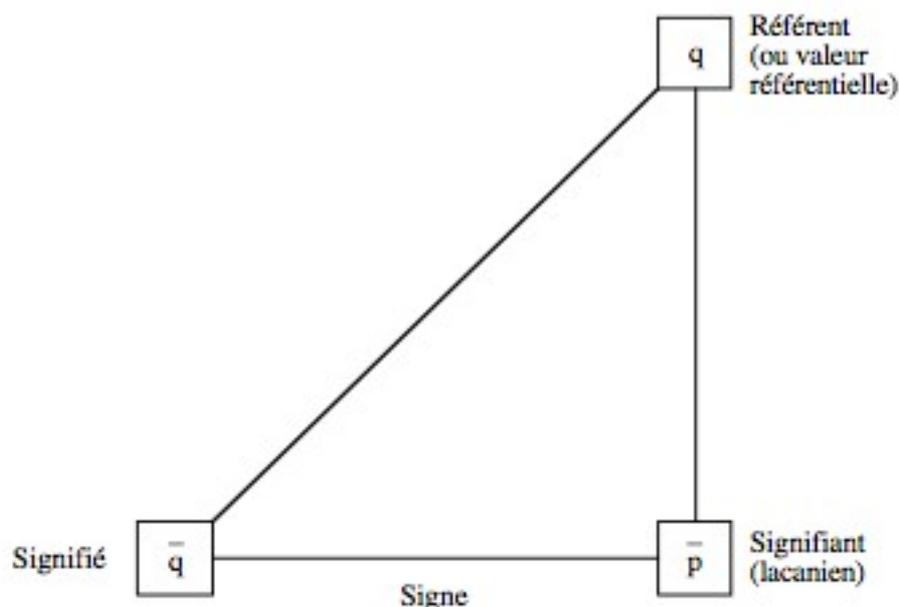
On remarquera, relativement à la conception traditionnelle du signe, la distinction — élevée au rang de contradiction — entre le signifiant au sens saussurien classique (p) et le signifiant au sens lacanien (p^-) ainsi que la redéfinition corrélatrice du signe comme conjonction $q^- \wedge p^-$ et non pas comme implication $p \dot{\rightarrow} q^-$. Cette redéfinition est la clef de l'élucidation de la véridiction 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 seconds 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."

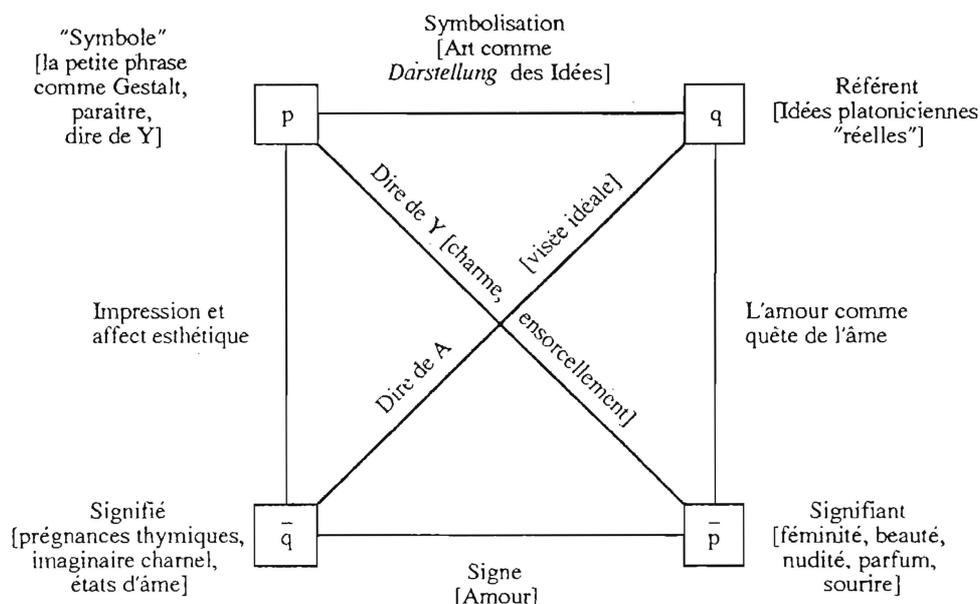
Ici le paraître (p) est celui de la petite phrase comme saillance figurative, morphologie sonore et Gestalt musicale (cf. §1). Et le référent [l'être intelligible] est la *réalité* des *Idées* (cf. (16), (17), (18)) que sont les valeurs (q) pour le Destinateur A. Entre (p) et (q), entre la petite phrase 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 Destinateur 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*.²⁹ 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 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)

29 Tadié [1999], p. 29.

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 morpho-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.

BIBLIOGRAPHIE

- Brandt, P.A., 1982. "Quelques remarques sur la véridiction", *Actes Sémiotiques*, IV, 5-19.
- Compagnon, A., 1989. *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil.
- Coquet J.-C., 1984. *Le Discours et son Sujet, I*, Klincksieck, Paris.
- Coquet, J.-C., 1984. "La bonne distance", *Actes sémiotiques* VI, 55.
- Courtès, J., 1976. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette.
- Deleuze, G., 1964. *Proust et les signes*, Paris, PUF.
- Descombes, V., 1987. *Proust, philosophe du roman*, Paris, Minuit.
- 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.
- Genette, G., 1976. *Figures III*, Paris, Le Seuil.
- Greimas, A. J., 1976. *Maupassant : la sémiotique du texte*, Paris, Le Seuil.
- Greimas, A. J., Courtès, J., 1979. *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- Henry, A., 1983a. *Marcel Proust. Théories pour une Esthétique*, Paris, Klincksieck.
- Henry, A., 1983b. *Proust romancier. Le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion.
- Jacquemet, M., 1991. "Autour de la petite phrase de Vinteuil", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 15-16.
- Kristeva, J., 1994. *Proust et le temps sensible*, Paris, Gallimard.
- Marsciani, F., 1984. "Les parcours passionnels de l'indifférence", *Actes Sémiotiques*, VI, 53.
- 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., 1982. "Sur la décidabilité de la véridiction", *Actes sémiotiques*, IV, 31, 21-40.
- 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.
- Poulet, G., 1963. *L'espace proustien*, Paris, Gallimard.

- 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.
- Richard, J.-P., 1974. *Proust et le monde sensible*, Paris, Le Seuil.
- Rogers, B., 1965. *Proust's Narrative Techniques*, Droz.
- 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.