

**UN MÉMORIALISTE DU VISIBLE.
LA QUÊTE DU RÉEL CHEZ PROUST**

Jean Petitot

École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris
2003

INTRODUCTION

Ce texte sur Proust date de 1985. Il a été présenté au Séminaire de Per Aage Brandt à l'Université d'Aarhus puis retravaillé pour le Colloque *Text/Bild* EHESS - Technische Universität organisé à Berlin par Louis Marin et Michaël Nerlich en décembre 1988. Une version résumée en est parue en 1988 dans *Protée*, revue canadienne dirigée à l'époque par Pierre Ouellet.¹

Il traite d'un autre fragment de *À la recherche du temps perdu*, le célèbre épisode des "clochers de Martinville". Ce dernier a également fait l'objet d'une analyse sémiotique de la part de Jacques Fontanille.² Là encore, il ne s'agissait pas d'un texte de critique littéraire mais de l'analyse précise d'un *dispositif sémiotique* subtil et complexe. Notre propos était triple :

- (i) étudier la raison de l'importance cruciale attribuée par Proust à ce superbe épisode qui décide de la vocation littéraire du narrateur ;
- (ii) étudier dans le détail la profonde élaboration sémiotique du concept proustien de "côté" ;
- (iii) étudier l'étonnant mécanisme figuratif mêlant le code naturel et le code culturel (nobiliaire) dans la description de la première épiphanie de la duchesse de Guermantes dans l'église de Combray. Ces correspondances entre codes sont essentielles dans toute *La Recherche*. Il suffit de penser à la façon dont la célèbre haie d'aubépines de Méséglise mêle le code naturel et le code architectural.

En fait, il s'agissait d'étudier en détail *l'axiologie figurative* du côté de Guermantes homologuant selon une logique *picturale*, comme dans un tableau, les bases figuratives que sont les éléments comme l'eau ou le soleil, les sèmes constitutifs du "sens de la vie" et les fonctions des Destinateurs.

1 Petitot [1988].

2 Cf. Fontanille [1987].

À partir d'une lecture immanente,³ nous avons ainsi pu analyser la façon dont la performance théorique de Proust dans l'épisode des clochers :

- (i) concerne un problème de sémiotique du monde naturel, et
- (ii) s'intègre dans un montage narratif ayant pour fonction de définir et de constituer une position de sujet, celle du sujet esthétiquement créateur.

Dans ce chapitre, nous utiliserons de façon plus technique un certain nombre de concepts sémiotiques. Nous conseillons au lecteur peu familier avec ce lexique théorique de se reporter aux rappels d'éléments de sémiotique narrative et discursive au chapitre suivant. Il y trouvera les définitions concernant les différentes composantes de ce que l'on appelle le parcours génératif, composantes résumées dans le tableau suivant :

	Sémantique	Syntaxe
Structures discursives de surface	<u>Sémantique discursive.</u> Sèmes extéroceptifs et classèmes. Traits figuratifs et configurations discursives. Axiologie figurative.	<u>Syntaxe discursive.</u> Actorialisation. Programmation spatio-temporelle des actions.
Structures sémio-narratives profondes	<u>Sémantique fondamentale et narrative.</u> Sèmes intéroceptifs, valeurs sémantiques et codes.	<u>Syntaxe fondamentale et narrative.</u> Actants et rôles fonctionnels. Syntaxe actantielle (contrats, conflits, épreuves, performances).

Sur un plan plus général et plus philosophique, nous commencerons par rappeler certaines réflexions de Gilles Deleuze sur la sémiotique proustienne dans son célèbre *Proust et les signes*.⁴

I. LA SÉMIOTIQUE PROUSTIENNE SELON GILLES DELEUZE : VÉRIDICION ET ESSENCE

Selon Deleuze, la *Recherche* porte bien son titre. C'est en fait une "recherche de la vérité" (p. 9, 23),⁵ mais son ontologie est une ontologie *du signe*.

"L'essentiel, dans la Recherche, n'est pas la mémoire et le temps, mais le signe et la vérité" (p. 111).

3 Sur le plan de la critique littéraire qui, insistons-y, n'est pas le nôtre ici, rappelons d'emblée quelques études classiques sur Proust : Compagnon [1989], Deleuze [1964], Descombes [1987], Fraisse [1988], [1995], [1999], Genette [1976], Henry [1983a, b], Kristeva [1994], Poulet [1963], Raimond [1985], Richard [1974], Rogers [1965], Tadié [1971], [1996], [1999].

4 Deleuze [1964].

5 Les références seront faites dans le corps du texte.

Pour Proust, tout ce qui vaut est signe et tout ce qui est signe doit être lu comme *un "symptôme" de l'être*. Toute vérité est donc interprétation. Le signe s'actualise comme une quête du sens et le sens se réalise comme une conquête de l'essence.

La Recherche est un "apprentissage" du sens et de sa saisie, une recherche *sémiotique* donc, qui conduit selon Deleuze à une "expérimentation des essences" (p. 131). D'autre part, les signes ne valent que s'ils s'imposent et nous font "violence", que s'ils nous "forcent" à penser en nous "donnant à penser" (p. 117), que s'ils induisent en nous l'obligation, le devoir herméneutique, de leur déchiffrement (p. 25). Avoir à déchiffrer des signes hiéroglyphiques dont le contenu se manifeste initialement comme secret est un impératif plus originaire que celui de comprendre des significations conventionnelles (p. 31). Le sens qui doit être saisi à travers ce qui fait signe s'oppose aux significations socialisées de la convention communicationnelle. C'est dire que pour Proust les signes occupent la position d'un Destinateur : ils obligent déontiquement (selon la modalité du devoir-être) le sujet et le destinent en lui conférant la volonté de se réaliser (selon la modalité du vouloir-être). La quête du sens est avant tout une quête *véridictoire* de l'être derrière l'écran du paraître que constitue le signe-symptôme.

Deleuze dégage alors quatre espèce de signes qui correspondent aux quatre modes véridictoire fondamentaux bien connus en sémiotique structurale.

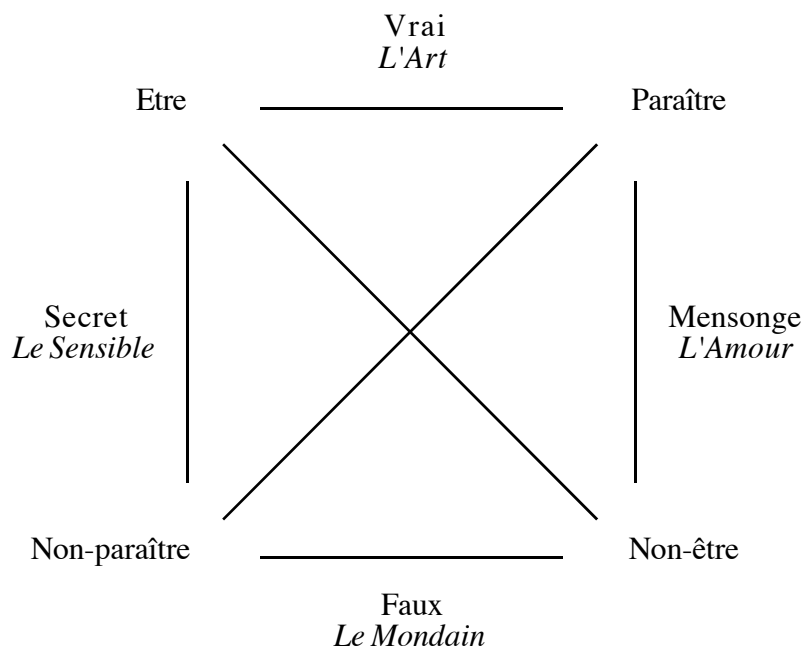
(i) Il y a d'abord les signes *mondains*. Ils relèvent de la modalité véridictoire du *faux*. Ils sont vides, sans référent et prétendent valoir pour leur sens (p. 13).

(ii) Il y a ensuite les signes de l'*amour*. Ils relèvent de la modalité véridictoire du *mensonge*. Ils sont l'indice d'un monde inconnu (p. 14) dont la vérité est celle de l'incommensurabilité des sexes.

(iii) Il y a également — et c'est ce qui nous intéressera ici — les signes *sensibles* des impressions et de la manifestation phénoménologique (perceptive). Ils relèvent de la modalité véridictoire du *secret*. Ce sont eux qui fournissent les "exemples les plus célèbres de la Recherche" (p. 19), les clochers de Martinville, les pavés de Venise, la madeleine et Combray, etc. Contrairement aux signes mondains, ils sont "pleins", d'une plénitude qui révèle leur sens comme une essence. Leur puissance de réminiscence est fonction d'une mémoire "involontaire" qui, par association, ressuscite l'essence de leur contexte dans une vérité de sens qui n'a jamais pu être vécue comme telle au préalable. À ce titre, ils

"préparent à la plénitude des Idées esthétiques." (p. 69)

(iv) Il y a enfin les signes spirituels de l'*Art* qui sont "immatériels". Ils relèvent de la modalité véridictoire du *vrai* comme conformité de l'être et du paraître.



À travers l'art, l'assomption de la vérité des signes comme sens se révèle bien être une conquête *de l'essence*. La première illusion que doit affronter cette quête — celle de l'objectivisme — consiste à ontologiser naïvement l'essence et à projeter le processus sémiotique de saisie du sens dans l'objectivité des objets. La saisie doit donc passer par l'apprentissage décevant de cette première illusion (p. 46). En général, le sujet compense alors la déception par une seconde illusion — celle du psychologisme — qui consiste à faire du processus de saisie une simple projection subjective. La conquête proustienne de l'idéalité de l'essence — qui retrouve sur bien des points la phénoménologie husserlienne — présuppose donc un double dépassement. Ce n'est pas l'objet qui

"a le secret du signe qu'il émet" (p. 37).

Il n'en est pas la cause. Il n'en détient pas le "chiffre" (p. 38). L'objectivisme

"confond le sens avec des significations intelligibles, explicites et formulées" (p. 44).

Mais ce n'est pas non plus le sujet et ses associations qui possèdent la vérité du sens. *Les mondes subjectivement exprimés ne sont pas "subjectifs"*. Ils sont exprimés comme une essence de l'être subjectivement révélée (p. 56).

"C'est l'essence qui constitue la véritable unité du signe et du sens" et qui rend à la fois le signe

"irréductible à l'objet qui le porte" et le sens irréductible

"au sujet qui l'éprouve" (p. 83).

À ce titre, elle est "la révélation finale" de l'apprentissage (p. 50).

Selon Deleuze, c'est l'essence qui détermine en fait les dimensions *temporelles* de *La Recherche*. L'essence

"c'est la naissance du Temps lui-même" (p. 58).

Et le temps retrouvé est le temps

"tel qu'il est enroulé dans l'essence",

"compliqué" en elle (p. 59). L'incarnation mondaine de l'essence est par conséquent une "naissance continuée" (p. 62) de mondes. Et c'est selon leur proximité plus ou moins grande à l'essence que les quatre espèces de signes acquièrent leurs régimes temporels spécifiques, leurs "lignes de temps" respectives :

- (i) le temps que l'on perd pour les signes mondains,
- (ii) le temps perdu pour les signes de l'amour,
- (iii) le temps que l'on retrouve pour les signes sensibles,
- (iv) le temps retrouvé pour les signes de l'art (p. 107).

Il y a bien par conséquent une "portée philosophique" de la recherche proustienne. Elle contient une "image de la pensée" *ni* proprement scientifique, *ni* proprement philosophique, centrée sur une appréhension et une compréhension des corps comme matières de langages et des langages comme symptômes de corps, comme si l'essence était une "âme" aristotélicienne.

Nous allons retrouver sur bien des points l'analyse deleuzienne mais de façon sémiotiquement plus technique. Cela nous conduira à la rectifier sur certains points dont les principaux seront les suivants.

- (i) Nous allons voir à quel point la vérité proustienne des signes sensibles est proche de celle d'une *phénoménologie de l'apparaître*.
- (ii) Nous allons en partie réhabiliter le "mondain" en montrant qu'à travers une esthétique de *la prestance* (i.e. de la "tenue" aristocratique), il sert de modèle à Proust pour une opération sémiotique essentielle à sa phénoménologie.
- (iii) Nous allons interpréter la "modernité" de Proust autrement que comme déconstruction du logos platonicien classique. Selon nous, la grande "découverte" de Proust consiste en la révélation que la saisie du sens est le résultat de processus successifs — constitutifs, structuraux et sémiotiques — de *catégorisation* et de *recatégorisation*.

II. QUÊTE ET CONQUÊTE D'UNE POSITION DE SUJET

1. Position de la séquence des clochers

La séquence des "clochers" se situe dans *La Recherche* au centre de la section "du côté de Guermantes" opposée à la section "du côté de Méséglise" à l'intérieur de "Combray", première partie de "Du côté de chez Swann". S'y enchaîne immédiatement la seconde partie "Un amour de Swann".

Il s'agit, on le sait, d'un épisode, très largement commenté par les spécialistes, où Proust décrit la "révélation", l'illumination lui ayant permis de s'instaurer écrivain. L'épisode est donc absolument fondateur. Or c'est une séquence purement cognitive et épistémique : il formule sur le mode romanesque ce qui a constitué pour Proust une authentique découverte théorique. Il met en scène de façon extraordinairement théâtrale la confrontation entre *deux* modes complémentaires d'appréhension et de saisie perceptives — l'un immédiatement subjectif, l'autre énigmatiquement objectif — d'un *même* phénomène sensible, en l'occurrence la Gestalt visuelle dynamique constituée par le mouvement apparent des clochers de Martinville. Comme nous le verrons, Proust y thématise en fait la découverte d'une *autonomie de la manifestation sensible*, la découverte de la possibilité de convertir la relativité des apparences subjectives en une structuration objective de l'apparaître. Dans cet épisode, Proust découvre *l'essence* du sensible. L'opération véridictoire qu'il y accomplit est proprement philosophique et *décide* de sa position modale de sujet. C'est en effet à la suite de cette découverte que le narrateur écrira son premier texte relevant d'une véritable écriture.

Ce point est important car l'on sait que *La Recherche* résulte de la solution par Proust de son problème esthétique central, qui lui est souvent apparu comme insoluble, celui de l'écriture elle-même. Rédigé entre 1895 et 1899 (édité en 1952 par Bernard de Fallois), *Jean Santeuil* achoppe sur ce problème. *La Recherche* le résout au moyen de l'idée fondamentale que *l'œuvre peut s'identifier au récit de la vocation qui y mène*. Elle est

"la vocation indicible dont cet ouvrage est l'histoire." ⁶

Comme y a insisté Luc Fraisse, *Le temps retrouvé* est un véritable "traité d'esthétique" expliquant théoriquement l'ensemble de l'œuvre et l'épisode des clochers de Martinville est en quelque sorte le *précurseur* de cette structure globale d'anamnèse où, comme le dit Jean-Yves Tadié,

"le matériau de l'œuvre sera sa propre vie ressuscitée." ⁷

6 Proust 1987-1989, II (*Le côté de Guermantes*), p. 691.

7 Tadié [1999], p. 77.

2. Le concept proustien de "côté".

Commençons par nous arrêter un instant sur la façon dont Proust présente la formation de sa sensibilité et la constitution de son esthétique. Au-delà de son subjectivisme apparent, elle possède une teneur sémiotique tout à fait remarquable.

Les promenades du côté de Guermantes étaient euphoriques. Mais elles avaient pour corollaire dysphorique que l'enfant Marcel devait aller se coucher seul, frustré du bonsoir maternel. Proust affirme à propos de ce conflit affectif et thymique :

"La zone de tristesse où je venais d'entrer était aussi distincte de la zone où je m'élançais avec joie, il y avait un moment encore, que dans certains ciels une bande rose est séparée comme par une ligne d'une bande verte ou d'une bande noire"(p. 238 / P. 183).⁸

La métaphore figurative met puissamment en relief une opération sémiotique fondamentale, celle de la *catégorisation* dichotomique d'un *continuum* au moyen d'une frontière, d'un bord, d'une discontinuité qualitative. Proust insiste avec force sur cette *discrétisation* du continuum affectif :

"Et de la sorte c'est du côté de Guermantes que j'ai appris à distinguer ces états qui se succèdent en moi, pendant certaines périodes, et vont jusqu'à se partager chaque journée, l'un revenant chasser l'autre, avec la ponctualité de la fièvre ; contigus, mais si extérieurs l'un à l'autre, si dépourvus de moyens de communication entre eux, que je ne puis plus comprendre, plus même me représenter, dans l'un, ce que j'ai désiré, ou redouté, ou accompli dans l'autre." (p. 239 / P. 183)

On voit que la célébrissime formule proustienne "du côté de" n'est pas une simple expression littéraire. C'est l'opérateur sémiotique de base permettant d'articuler et de discrétiser la hylé thymique en catégories sémantiquement investissables. Jamais sans doute dans la littérature le fait que la signification trouve son origine dans l'imposition d'une morphologie discrétisante sur une matière sans cela amorphe n'a été aussi bien exprimé. Proust se révèle ici l'égal de savants comme Hjelmslev, Lévi-Strauss, Jakobson ou Greimas, un maître de la théorie structurale. Il invente une esthétique spécifique sur la base d'une réflexion théorique. Comme l'affirme Luc Fraisse,

"Marcel Proust représente, incarne, domine, toute l'esthétique du XXe siècle."⁹

À travers les trois phares que sont Vinteuil, Elstir et Bergotte, il traite de tous les arts.

On croit souvent que le dit "impressionnisme" de Proust se réduit à un investissement sentimental (thymique) des figures du plan de l'expression de la

8 Nous utilisons la version NRF 1954 de Gallimard ainsi que l'édition de la Pléiade 1954. La double pagination des références sera faite dans le texte.

9 Fraisse [1995], p. 14.

sémiotique du monde naturel et, par conséquent, essentiellement à une corrélation entre la proprioceptivité des émotions et l'extéroceptivité des perceptions. Mais en fait il n'en est rien. Proprioceptivité et extéroceptivité ne peuvent accéder au sens qu'à travers *l'intéroceptivité* d'un sujet qui catégorise son monde extérieur et intérieur. Et c'est précisément ce que Proust développe à l'infini dans *La Recherche* : les "impressions" proustiennes sont des cosmos figuratifs fortement individués qui fonctionnent *comme forme du contenu abstraite et discrète* pour la catégorisation du monde par le sujet.

"Le côté de Méséglise avec ses lilas, ses aubépines, ses bleuets, ses coquelicots, ses pommiers, le côté de Guermantes avec sa rivière à têtards, ses nymphéas et ses boutons d'or, ont constitué à tout jamais pour moi la figure des pays où j'aimerais vivre" (p. 241 / P. 184).

On assiste là à travers la profusion des motifs figuratifs (floraux et autres) à la formation d'un véritable *code sémique* relevant de ce que l'on appelle en sémiotique une sémantique fondamentale. Mais "parce qu'il y a quelque chose d'individuel dans les lieux" (p. 241) et parce que cette individualité "étreint" le sujet "avec une puissance presque fantastique" (p.242), le code est irréductiblement personnel :

"en restant présents en celles de mes impressions d'aujourd'hui auxquelles ils peuvent se relier, ils [le côté de Méséglise et le côté de Guermantes] leur donnent des assises, de la profondeur, une dimension de plus qu'aux autres. Ils leur ajoutent aussi un charme, une signification qui n'est que pour moi." (p. 242 / P. 185-186)

Et si l'art est la plus haute des valeurs, une "vérité suprême" investie d'une "mission législative", c'est que sa fonction est de "solenniser la vie", de la mettre en scène en en dégageant les lois singulières (qui ne sont ni abstraites ni conceptuelles), de concilier "la beauté des symboles" et "le frémissement de la vie".¹⁰

Bref, on peut dire que Proust décrit la genèse de sa personnalité comme l'élaboration d'une sémantique fondamentale — et d'un code intéroceptif — à partir des figures du monde naturel qui l'entoure et qu'il investit thymiquement. Les deux "côtés" *divisent* sa vie. *Et c'est ici qu'intervient le temps*. Le travail esthétique du temps de la mémoire consiste à faire jouer à des formes figuratives extéroceptives, concrètes et proprioceptivement chargées, le rôle d'une forme intéroceptive, catégorisante et abstraite. C'est au moyen de cette opération sémiotique fondamentale que s'effectue la transformation fonctionnelle du paysage, du lieu, du site de Méséglise en un "du côté de" Méséglise et celle, corrélatrice, du paysage, du lieu, du site de Guermantes en un "du

¹⁰ Proust [1970-1993], 17, p. 94. Cf. Fraisse [1995], p. 58. Pour des informations sur l'édition par Philip Kolb de l'énorme *Correspondance* de Proust (21 volumes) et sur tout un ensemble d'autres études proustiennes, cf. *The Kolb-Proust Archive for Research* de l'Université de l'Illinois à l'URL : <http://gateway.library.uiuc.edu/kolbp>.

côté de" Guermantes. D'un "sol sacré" l'autre, elle *fonde* la position de Proust comme artiste.

3. L'esthétique proustienne et le parcours génératif sémiotique

3.1. Les impressions

Précisons un peu les liens de l'esthétique proustienne avec le parcours génératif sémiotique. Selon nous, la clef de l'esthétique de Marcel Proust se trouve dans la façon dont il conçoit *la sémantique fondamentale*. Les valeurs profondes — les sèmes intéroceptifs de la sémantique fondamentale — sont strictement individuelles. *Non conceptuelles*, elles ne sont pas des significations au sens standard du terme. Elles constituent une "nature" inconsciente interne au sujet, des forces régies par des lois permettant à l'artiste de reconstruire la réalité en tant que sujet de l'énonciation.

Mais alors comment les identifier si elles sont hors intellect ? Elles correspondent à ce que Proust appelle des *impressions* (en tant qu'opposées aux sensations et aux perceptions).¹¹ Les impressions "s'infusent" — les sémioticiens disent "s'investissent" — dans les objets et les nimben d'une aura esthétique les convertissant en objets-valeurs. Bien qu'elles ne soient pas des significations conceptuelles, elles donnent sens aux choses et permettent de dégager leur essence habituellement voilée derrière la banalité des apparences. Et si d'ailleurs la musique est pour Proust un art si important c'est qu'elle est le meilleur véhicule des impressions pures.

3.2. La mémoire

Dans l'épisode célèbre de la petite madeleine (qui sur le plan du signifiant pur associe le prénom de la mère de Proust avec ses propres initiales P. M.) la saveur déclenche par association métonymique des souvenirs visuels puissants et intenses dont elle était "l'inséparable compagne". Les images de la totalité de Combray ressuscitent à travers ce que Jean-Yves Tadié a appelé une

"extraordinaire remontée de la sensation".¹²

Un autre épisode de mémoire involontaire holistique est, dans *Le temps retrouvé*, celui de l'inégalité des pavés dans la cour de la Princesse de Guermantes (ex Madame Verdurin) rappelant les dalles inégales du Baptistère de Venise et ressuscitant à travers elles tout Venise.

11 Le concept proustien d'"impression" est proche du concept thomien de "prégnance", et d'ailleurs aussi du concept freudien de "pulsion". Il concerne des forces émotionnelles et non pas des significations conceptuelles.

12 Tadié [1999], p. 36.

Le rôle phénoménologique de la mémoire comme sédimentation temporelle est inséparable de la théorie des impressions. En effet, les impressions doivent être "purifiées" du masque de la perception commune qui les occultent (un sémioticien dirait que les valeurs profondes doivent être dégagées de leur revêtement figuratif et discursif) et c'est la mémoire qui permet l'opération et l'accession à la "vérité". Les impressions sont alors thymiquement investies par des *émotions* (joie, tristesse, etc.) et peuvent, une fois purifiées, fonctionner comme la sémantique fondamentale d'un parcours génératif. Choc entre le présent et le passé, la mémoire involontaire dégage l'impression pure qui permet au sujet d'échapper à la contingence du temps et d'accéder à l'atemporel. Ce sujet atemporel pourra alors, en tant que *sujet de l'énonciation*, sémiotiser son monde environnant.

3.3. La construction "cathédrale"

La Recherche applique auto-référentiellement à elle-même ce qui est caractéristique de la construction des œuvres d'art, à savoir les relations de contraste et de symétrie entre leurs constituants. Comme nous l'avons vu au chapitre I avec l'analyse goethéenne du *Laocoon*, ces relations sont intrinsèquement significatives, indépendamment de toute interprétation herméneutique a posteriori. Pour *La Recherche*, ce point crucial a été fort bien vu par Luc Fraisse à propos de la célèbre construction "en cathédrale".

"Cette construction repose essentiellement sur les symétries qui, à plus grande échelle, font correspondre le début et la fin de l'œuvre."

"L'épisode du roman peut recevoir, non seulement une explication dogmatique à la fin, mais une signification sous-jacente, par le seul fait d'être symétrique à un autre, ce qui conduit le lecteur à une conclusion implicite." ¹³

4. Le statut esthétique du sujet sémiotique : dérélliction et réenchâtement

Pour préciser l'affirmation que l'esthétique proustienne des "côtés" fonde la position de l'auteur comme artiste, revenons un instant sur la définition que nous avons proposée du statut *esthétique* du sujet sémiotique.¹⁴ Il formule en termes sémiotiques ce fait bien connu que l'esthétique moderne repose depuis le romantisme sur une expérience déréllictive liée au "désenchâtement du monde" de Weber et au "détournement divin" de Hölderlin. Chez Proust, l'exemple même en est Swann et nous

¹³ Fraisse [1995], p. 100.

¹⁴ Petitot [1988].

avons vu au chapitre précédent à propos de la petite phrase de Vinteuil, la terrible difficulté qu'il éprouve à rétablir la communication avec les Destinateurs détournés.

On peut théoriser ainsi la déréluction. Dans la sémiotique narrative greimassienne, l'opposition extéroceptif / intéroceptif renvoie, en ce qui concerne les Destinateurs du récit, à l'opposition cosmologique / noologique. Le niveau noologique prend en charge les sèmes abstraits qui constituent le niveau *mythique* des valeurs profondes faisant l'objet d'une communication des sujets avec les Destinateurs transcendants. Le niveau cosmologique fournit quant à lui aux sujets des figures extéroceptives qui doivent être *interprétées* en termes de valeurs. Cette herméneutique est de nature *cognitive*. Dire que le statut esthétique des sujets sémiotiques est l'effet du "détournement" des Destinateurs noologiques, c'est dire que le mythique et le cognitif s'y séparent jusqu'à y entrer en conflit. Le cognitif n'y est plus *conforme* à la vérité des valeurs produites par la sémantique fondamentale et s'y trouve subverti par un dérèglement de l'*affect* (du thymique et du pathique : c'est le pathos romantique et post-romantique). En ce sens, le sujet esthétique est un sujet pathétiquement problématique qui se trouve figurativement manipulé par des Destinateurs purement *cosmologiques*. Il ne sait plus interpréter correctement les significations profondes de son monde environnant et la non conformité du cognitif esthétique au mythique sous-jacent conduit chez lui à une méconnaissance (structurelle et non pas conjoncturelle) de la vérité des valeurs. Le sujet esthétique est un sujet en quelque sorte "aliéné", disjoint de la vérité propre aux valeurs détenues par les Destinateurs noologiques. C'est un sujet existentiel et tragique déterminé à son insu par un "inconscient" qui encode figurativement des valeurs qui lui deviennent inaccessibles et ne peuvent plus être actualisées dans des objets-valeurs axiologiquement conformes à la sémantique fondamentale. Dès lors, le thymique, au lieu d'être subordonné au sémantique qu'il investit, se met en quelque sorte à le précéder et à le submerger. Le sujet doit dès lors décoder un encodage figuratif de valeurs dont il se trouve cognitivement disjoint.

Ce statut "esthétique" du sujet sémiotique s'oppose à un statut que l'on pourrait dire "onto-théologique" caractérisé métaphysiquement par l'unité des transcendants — le beau, le vrai, le bien — et sémiotiquement par la double conformité des Destinateurs cosmologiques avec les Destinateurs noologiques et du jugement esthétique du sujet avec les "vraies" et "bonnes" valeurs transcendants (devenues accessibles).

Dans ce contexte théorique, l'opération proustienne peut alors s'interpréter comme une *auto-destination noologique* (ce qui est assez banal, c'est la liberté du sujet depuis Kant) *conforme* aux Destinateurs cosmologiques (ce qui est profondément non banal). Par un véritable "travail" interprétatif d'élaboration — celui de la formation des

différents "côtés" — elle extrait de la manifestation phénoménale se donnant dans l'expérience perceptive des sèmes intéroceptifs (ce que l'on appelle en sémiotique des "classèmes") permettant, par leur récurrence isotopante, de constituer des classes et, comme nous l'avons vu, de catégoriser le monde naturel.

À la différence des sujets esthétiques aliénés par et dans la méconnaissance, Proust ne va donc pas — contrairement à l'idée reçue — se borner à une réflexion sur les contenus proprioceptifs à propos des contenus extéroceptifs. Il va bien plutôt saisir réflexivement les valeurs transcendantes "à fleur de" manifestation. Il va structurer comme un langage symbolique ce qu'il appelle magnifiquement ces "insignes immémoriaux" qu'arborent

"certains lieux [qui] font toujours régner autour d'eux leur empire particulier" (p. 180 / P. 136).

En traitant les formes naturelles, par exemple les aubépines du côté de Méséglise, comme des

"chefs-d'œuvre dont on croit qu'on saura mieux les voir quand on a cessé un moment de les regarder" (p. 183 / P. 139),

il va répondre au "détournement divin" non pas par le nihilisme ou le désenchantement, mais par un véritable *réenchantement du monde* : c'est sur la base d'une phénoménologie de la perception qu'il va engager une longue restauration du statut "onto-théologique" devenu proscrit. Telle est *La Recherche* comme "solution" au problème de la dérélition. Et pour conjurer toute pesanteur métaphysique dans la justification de son exposition, il va utiliser l'excuse de la juvénilité du narrateur.

5. Les deux conditions de possibilité du réenchantement du monde

5.1 La perception comme héraldique du visible

Toutefois une telle "solution" possède ses propres conditions de possibilité. Elles sont phénoménologiques, au sens philosophique du terme. La première, côté *sujet*, est fournie par *la constitution temporelle de la conscience*. L'expérience du visible est une expérience cognitive :

"Aussi le côté de Méséglise et le côté de Guermantes restent-ils pour moi liés à bien des petits événements de celle de toutes les diverses vies que nous menons parallèlement, qui est la plus pleine de péripéties, la plus riche en épisodes, je veux dire la vie intellectuelle." (p. 239 / P. 183)

Elle exige une attention toute particulière à "l'apparition" des phénomènes (par exemple des paysages) et passe par une "contemplation exaltée".

C'est ici qu'intervient la première des extraordinaires innovations de Proust par rapport aux mouvements esthétisants décadents de son temps. Dans une métaphore absolument inouïe, il affirme en effet que les éléments figuratifs de la nature doivent être observés

"comme l'est un roi, par un mémorialiste perdu dans la foule" (p. 240 / P. 184).

Nous allons voir jusqu'à quels extrêmes cette homologation du registre perceptif et du registre nobiliaire peut aller dans *Du côté de Guermantes*. En syntonie avec les plus grands peintres de son temps comme Monnet et Cézanne (Elstir¹⁵) qui ont rompu avec le décadentisme symboliste pour redécouvrir, comme s'il s'agissait d'une vérité nouvelle, le blason de l'apparaître, Proust transforme la phénoménologie de la perception *en une véritable héraldique de l'apparaître*.

Ce n'est qu'ainsi sélectionnées que les morphologies sensibles peuvent être prélevées, "détachées", "isolées" et devenir des "*emblèmes*" — c'est-à-dire des éléments de code intéroceptif — à travers le travail de la mémoire. *La mémoire mémorialise*. Elle convertit les signes sensibles en "insignes immémoriaux". C'est donc bien le temps qui, sur la base de cette immémorialité sédimentante, permet aux "impressions" de migrer de l'extéroceptif vers l'intéroceptif pour devenir les sèmes d'une sémantique fondamentale :

"c'est (...) comme à des gisements profonds de mon sol mental, comme aux terrains résistants sur lesquels je m'appuie encore, que je dois penser au côté de Méséglise et au côté de Guermantes" (p. 240 / P. 184).

Les "sols sacrés" sont ceux du "sol mental".

5.2. La véridiction de l'apparaître

Mais il existe une autre condition de possibilité de la "solution" proustienne au problème de la dérédiction. Elle se situe cette fois du côté de *l'objet* et c'est précisément de l'un de ses aspects que traite la séquence des "clochers de Martinville". Explicitons-là de façon théorique avant que d'en venir à l'analyse du texte.

Ce que nous avons dit plus haut du conflit cosmologique / noologique inhérent au sujet esthétique peut facilement s'interpréter à partir d'un type particulier de *véridiction* que j'ai proposé d'appeler *la véridiction figurative*.¹⁶ Les valeurs produites par la sémantique fondamentale (et qui ne peuvent être qu'affectivement vécues comme impressions pures) y sont en position d'être profond et les figures perçues du monde

15 Pour l'esthétique d'Elstir, cf. entre autres Fontanille [1987].

16 Petitot [1982].

naturel y sont en position de paraître superficiel. La véridiction porte sur la conformité de l'être et du paraître, i.e. du sens et de la figure. Quand il est possible de décider entre le vrai, le faux, le mensonge et le secret, la véridiction sera dite *décidable*. Sinon elle sera dite *indécidable*. L'aliénation du sujet esthétique est précisément le symptôme d'une véridiction figurative indécidable.

On peut alors formuler ainsi l'opération proustienne. Pour pouvoir s'auto-destiner noologiquement et "résoudre" ainsi le problème de la dérélition, le sujet doit pouvoir rendre la véridiction figurative à nouveau décidable et y conquérir le lieu de la vérité, c'est-à-dire une nouvelle conformité du paraître figuratif et de l'être sémantique. Pour cela, encore une fois en accord avec les plus grands peintres de son temps incarnés par Elstir, Proust se situe d'abord sur la deixis du secret en faisant l'hypothèse d'un être énigmatique "caché" derrière l'apparaître phénoménal. Puis dans un second temps — et c'est cela toute sa performance épistémologique — *il résorbe l'être dans l'apparaître* en développant une phénoménologie de l'apparaître comme forme *auto-interprétante*. Dans l'émergence quasi-épiphanique de sa présence, le paraître qui était cru simple apparence de l'être se dévoile comme apparaître ontologiquement autonome. L'esthétique ainsi reconstituée débouche sur un *réalisme perceptif* qui s'égale à une conquête du réel. Elle se révèle être une authentique philosophie au plus proche de la tradition des Kant, des Goethe, des Schelling, des Ruskin, des Peirce, des Husserl.¹⁷ Par ses "insignes mémoriaux" formant comme une héraldique de la nature, le phénomène y devient, dirait Merleau-Ponty, "emblème du monde".

III. LE CÔTÉ DE GUERMANTES

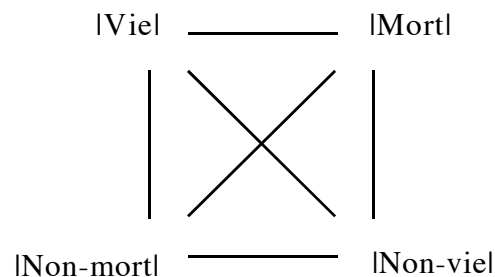
Avant de commenter l'épisode des "clochers", il faudrait analyser en détail la structure du "côté" de Guermantes, l'un des deux visages de ce Janus bifrons qu'est "le Combray de mon enfance", "l'autre Combray". Les dimensions limitées de ce chapitre ne nous le permettent pas. Nous nous bornerons donc à indiquer ce qui nous en semble être les lignes de forces en insistant sur le fait qu'il est dominé par le cosmos aquatique et fluviatile de la Vivonne, avec ses boutons d'or et ses nymphéas, espace topique initialement doté de fortes connotations infernales.

1. Le cosmos aquatique de la Vivonne et l'axiologie figurative

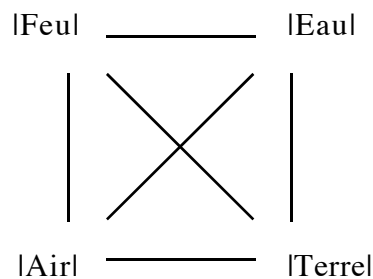
"Le côté de Guermantes" est un site magique où se déploie à la fois sur le plan géographique et sur le plan historique ce que l'on appelle en sémiotique une *axiologie*

17 Comme l'a montré Anne Henry, il existe des liens extrêmement étroits entre Proust et la *Naturphilosophie*. Cf. Henry [1983a], [1983b].

figurative, c'est-à-dire un dispositif sémiotique consistant à homologuer la structure axiologique élémentaire abstraite constitutive de tout univers individuel de valeur ¹⁸:



avec la structure figurative des Éléments :



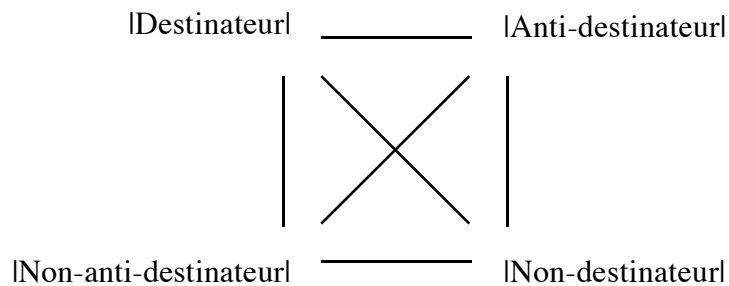
Dans son *Maupassant*, Greimas précise ainsi les axiologies figuratives :

"Il arrive souvent que, lors de la *figurativisation du discours*, la structure axiologique abstraite (...) soit homologuée avec la structure figurative élémentaire : il en résulte une valorisation (i.e. une "axiologisation") des termes figuratifs qui accèdent de ce fait à la dignité de "symboles", les deux modèles superposés constituant alors une *structure axiologique figurative*." ¹⁹

Les axiologies figuratives sont monnaie courante dans les décors des récits et y jouent en général un rôle central. Engendrant des séries d'effets de symbolisation, elles se manifestent au niveau discursif par des acteurs cosmologiques comme le Soleil, le Ciel, les fleuves, etc. qui, par leurs rôles thématiques, prennent en charge les sèmes intéroceptifs de la structure sémantique élémentaire et qui, par leur rôle actantiel, prennent en charge (en général) la constitution modale du sujet selon le vouloir-être et le devoir-être, c'est-à-dire son lien à l'articulation de l'actant Destinateur :

18 Cf. Greimas [1976] et Greimas-Courtès [1979].

19 Greimas [1976], pp. 139-140.



Avec un sens concertant (et même symphonique) tout à fait éblouissant, Proust élabore une exploration "impressionniste" de plus en plus aiguë du "paysage" qui possède une triple fonction :

- (i) déployer et diversifier les homologations caractéristiques de son axiologie figurative personnelle ;
- (ii) la ponctuer d'un contrepoint de références historiques légendaires ; et
- (iii) faire aboutir le parcours à la formation de son destin littéraire, à l'auto-destination dont nous avons plus haut donné la formule.

Rappelons que le côté de Méséglise est le support :

- (i) sur le plan de l'expérience perceptive, de la rêverie sur les aubépines et leurs épines rosées ;
- (ii) sur le plan de l'expérience sociale, de la rencontre de Swann (et de la condamnation de sa mésalliance) puis de Vinteuil (et de l'apitoiement sur sa relation avec sa fille) ;
- (iii) sur le plan de la formation, de l'expérience de la lecture ;
- (iv) sur le plan de l'expérience amoureuse, de l'apparition de Gilberte (et de son nom "talisman") ;
- (v) et, sur le plan de l'expérience sexuelle, de la découverte précoce du vice (homosexualité de Mademoiselle Vinteuil).

C'est une géographie de champs et de bois sur laquelle alternent le soleil et la pluie. Ses toponymes magiques sont Tansonville (Swann, Gilberte), Montjouvain (Vinteuil et sa fille), les clochers de Saint-André-des-Champs et les bois de Roussainville. Si l'on applique le principe d'opposition polaire entre les deux "côtés" de Combray, on peut en déduire — au sens d'une véritable prédiction structurale — que le côté de Guermantes sera le support d'une *autre* expérience perceptive (celle des nymphéas), d'une *autre* expérience sociale et amoureuse (celle de l'apparition aristocratique de la duchesse), d'une *autre* formation (celle de l'écriture) et d'une *autre* expérience vitale (spirituelle et non plus sexuelle).

Par rapport à la "facilité" du côté de Méséglise le côté de Guermantes est d'emblée défini par sa "difficulté", difficulté qui, nous allons le voir, est initiatique.

"S'il était assez simple d'aller du côté de Méséglise, c'était une autre affaire d'aller du côté de Guermantes" (p. 216 / P. 165)

Au lieu de sortir de Combray

"comme pour aller n'importe où, par la grande porte de la maison de ma tante sur la rue du Saint-Esprit" (p. 179 / P. 135)

on sortait "par la petite porte du jardin" pour tomber

"dans la rue des Perchamps, étroite et formant un angle aigu" (p. 217 / P. 165)²⁰.

Le "côté" est marqué d'abord par l'Eau (la pluie, la mer) puis par la Terre (la rue Perchamps "aussi bizarre que son nom" et "qu'on chercherait en vain dans le Combray d'aujourd'hui" (p. 217 / P. 165)), puis par l'Air (la rue de l'Oiseau)²¹. Cette première mise en place fait la transition avec le côté de Méséglise. La présentation figurative des sensations affectives et proprioceptives y est celle, euphorique, du bien-être. Sur le plan cognitif, elle reste corrélée à l'expérience de la lecture du côté de Méséglise et non pas encore à celle de l'écriture :

"Et j'aurais voulu pouvoir m'asseoir là et rester toute la journée à lire en écoutant les cloches ; car il faisait si beau et si tranquille..." (p. 218 / P. 166).

Notons le rôle particulier des cloches qui — la métaphore est étonnante — "pressent" "la plénitude du silence" (p. 218), en extraient des sons "denses et métalliques", *quasi matériels*, "non mélangés à l'air" (p. 223), constituant une sorte de "phase" supplémentaire de la matière et qui, par l'homologation de l'air avec la chaleur, s'identifient à des "gouttes d'or" :

"Le clocher [...] venait seulement — pour exprimer et laisser tomber les quelques gouttes d'or que la chaleur y avait lentement et naturellement amassées — de presser, au moment voulu, la plénitude du silence" (p. 218 / P. 166).

Il y a là une "alchimie" très particulière (et très fréquente chez Proust) restaurant le quatrième élément /Feu/ de la structure figurative élémentaire à travers une sorte de processus de distillation-condensation.²²

20 Nous ne commenterons pas les toponymes proustiens, pourtant souvent fort significatifs.

21 Les appréciations métalinguistiques du narrateur sont des moyens simples et classiques de signaler au lecteur qu'il y a quelque chose à lire. Un nom "bizarre", un nom "disparu" est un nom clef, etc. De telles indications signifient au lecteur qu'il existe un double sens (ici mythologique) dans le passage.

Mais après ces prémisses, la véritable axiologie figurative se met en place avec l'apparition de la Vivonne qui, avec le château en prenant le relais, domine le côté de Guermantes :

"Le plus grand charme du côté de Guermantes, c'est qu'on y avait presque tout le temps à côté de soi le cours de la Vivonne" (p. 218 / P. 166).²³

Par son nom même, redoublé de ses "eaux vives", elle prend en charge le sème intéroceptif positif /Vie/. Mais en même temps, comme nous allons le voir, elle est initialement connotée négativement par "l'Enfer". Cela était d'ailleurs structurellement prévisible si, répétons-le, on prend au sérieux l'opposition entre les deux "côtés" de Combray. Puisque le côté de Méséglise conduit (de la rue) du Saint-Esprit à l'Enfer du vice et puisque le côté de Guermantes conduit au Paradis de l'écriture, il n'est guère étonnant que, par symétrie, son cours soit d'abord infernal.

La "région fluviale" de la Vivonne est un *espace topique*. Rappelons qu'en sémiotique greimassienne les espaces dits topiques où s'opèrent les transformations d'état des sujets s'opposent aux "ailleurs" hétérotopiques qui les entourent. Ils s'articulent en espaces paratopiques, lieux d'acquisition des compétences, et en espaces utopiques où se réalisent les performances.

"Dans les récits mythiques, [l'espace utopique] est souvent souterrain, céleste ou subaquatique".²⁴

La Vivonne est caractérisée par son cours, ses figures, sa corrélation avec les châteaux historiques des Guermantes et les performances dont elle est l'annonciation. C'est un "sol sacré" séparé de son environnement profane par un démarcateur figuratif typique, à savoir un *pont*. Son cours se déploie, comme il se doit, selon un crescendo.

(i) Le Pont-Vieux menant de l'espace hétérotopique à l'espace proprement topique

"débouchait dans un sentier de halage" (p. 218 / P. 167)

"qui dominait le courant d'un talus de plusieurs pieds" (p. 219 / P. 167).

22 Juste après, Proust, à propos d'un parfum de fleur, parle d'"une violette au bec bleu [qui] laissait fléchir sa tige sous le poids de la goutte d'odeur qu'elle tenait dans son cornet" (p. 218 / P. 167). Pour une analyse des opérations proustiennes de condensation, coagulation et autres cristallisations, on se référera évidemment au grand classique Richard [1974].

23 Nous n'analyserons pas le chromatisme de ces séquences qui est pourtant particulièrement explicite et sémantiquement chargé comme dans "la rivière qui se promenait déjà en bleu ciel entre les terres encore noires et nues" (p. 218 / P. 166-167).

24 Greimas-Courtès [1979], p. 413.

(ii) Le bord herbeux est parsemé de boutons d'or (cf. plus bas).

(iii) Puis

"le cours de la Vivonne s'obstrue de plantes d'eau"

et apparaissent les fameux nénuphars (p. 220 / P. 168).

(iv) Puis

"plus loin le courant se ralentit"

et traverse le parc d'une propriété en formant des étangs de nymphéas (p. 221-222 / P. 169-170).

(v) Enfin

"Au sortir de ce parc, la Vivonne redevient courante" (p. 222 / P. 170).

Son bord est parsemé de maisons isolées.

(vi) Mais

"Jamais dans la promenade du côté de Guermantes nous ne pûmes remonter jusqu'aux sources de la Vivonne" (p. 224 / P. 171).

Cosmos aquatique, la Vivonne est le lieu de figures florales s'opposant par une foule de traits aux lilas et aux aubépines du côté de Méséglise.²⁵ Il y a d'abord les *boutons d'or*.

"Ils étaient fort nombreux à cet endroit qu'ils avaient choisi pour leurs jeux sur l'herbe, isolés, par couples, par troupes, jaunes comme un jaune d'œuf, brillant d'autant plus, me semblait-il, que, ne pouvant dériver vers aucune velléité de dégustation le plaisir que leur vue me causait, je l'accumulais dans leur surface dorée, jusqu'à ce qu'il devînt assez puissant pour produire de l'inutile beauté" (p. 219-220 / P. 167-168).

Les boutons d'or sont des objets esthétiques purs, des "emblèmes". Leur beauté est "inutile", Kant dirait "pure" et "libre". Le plaisir qu'ils procurent est désintéressé et contemplatif. Qui plus est, comme les gouttes d'or semées dans l'air par les cloches de Saint-Hilaire (et comme des étoiles formant des constellations), ils *confinent* — condensent — à l'intérieur d'une surface bien délimitée une prégnance, ici la prégnance euphorique du plaisir. On voit ainsi s'élaborer une structure figurative *abstraite et profonde* consistant, en analogie avec un ciel nocturne parsemé d'étoiles, à parsemer un continuum spatial de sphères, de "gouttes" condensant une prégnance.

25 Que les oppositions entre les différentes fleurs soient sémiotiquement pertinentes est attesté par le fait que dans une correspondance avec un horticulteur Proust précise "les pensées (...) ne sont guère mon affaire parce que ce sont des fleurs plates, longues et sans parfum". Et il explique qu'il prendra peut-être des jacinthes parce qu'elles "ne sont pas longues et plates" (Fraisie [1995], p. 88).

Nous allons la voir se développer. Mais remarquons au préalable que, par passage de l'isotopie géographique paysagiste perceptive à l'isotopie historique légendaire nobiliaire dont nous avons souligné plus haut l'importance, Proust les homologue à des

"Princes de contes de fées français, venus peut-être il y a bien des siècles d'Asie [...] et gardant encore [...] un poétique éclat d'Orient" (p. 220 / P. 168).²⁶

Quant à la Vivonne proprement dite, il faut distinguer en elle de façon essentielle son intérieur et sa surface. L'eau intérieure est, évidemment, l'élément des poissons. D'emblée Proust éveille notre curiosité en introduisant le rôle thématique du "pêcheur" de façon volontairement énigmatique. À l'entrée du cosmos aquatique, juste après le connecteur d'espaces qu'est le Pont-Vieux,

"un pêcheur en chapeau de paille avait pris racine" (p. 219 / P. 167).

Ce pêcheur est la personne que l'on salue en début de promenade.²⁷ Il prend en charge un rôle *actantiel*, mais d'une façon au prime abord assez mystérieuse:

"Ce pêcheur est la seule personne dont je n'aie jamais découvert l'identité. [...] Je voulais alors demander son nom, mais on me faisait signe de me taire pour ne pas effrayer le poisson" (p. 219 / P. 167).

En fait les homologations explicites que nous allons constater permettent facilement de l'identifier.

Toujours à propos de l'eau intérieure, Proust développe ensuite une étonnante séquence sur la "cristallisation" de l'eau "sursaturée" de vie.

"Je m'amusais à regarder les carafes que les gamins mettaient dans la Vivonne pour prendre les petits poissons, et qui, remplies par la rivière où elles sont à leur tour encloses, à la fois "contenant" aux flancs transparents comme une eau durcie et "contenu" plongé dans un plus grand contenant de cristal liquide et courant, évoquaient l'image de la fraîcheur d'une façon plus délicieuse et plus irritante qu'elles n'eussent fait sur une table servie, en ne la montrant qu'en fuite dans cette allitération perpétuelle entre l'eau sans consistance où les mains ne pouvaient la capter et le verre sans fluidité où le palais ne pourrait en jouir" (p. 220 / P. 168).

Il y a là une étonnante synthèse dynamique entre déterminations opposées : d'abord entre /contenant/ et /contenu/, ensuite entre /liquide/ et /cristal/ ("eau durcie" VS "cristal liquide"). Singulière "thermodynamique" des phases de la matière qui va jusqu'à s'appliquer aux poissons eux-mêmes.

26 C'est de façon générale que le "côté" de Guermentes s'oppose au "côté" de Méséglise comme l'Est à l'Ouest et l'Orient à l'Occident.

27 Il possède un symétrique du côté de Méséglise, l'armurier : "on était salué par l'armurier, on jetait ses lettres à la boîte".

"Je me promettais de venir là plus tard avec des lignes ; j'obtenais qu'on tirât un peu de pain des provisions du goûter, j'en jetais dans la Vivonne des boulettes qui semblaient suffire pour y provoquer un phénomène de sursaturation, car l'eau se solidifiait aussitôt autour d'elles en grappes ovoïdes de têtards inanitiés qu'elle tenait sans doute jusque-là en dissolution, invisibles, tout près d'être en voie de cristallisation" (p. 220 / P. 168).

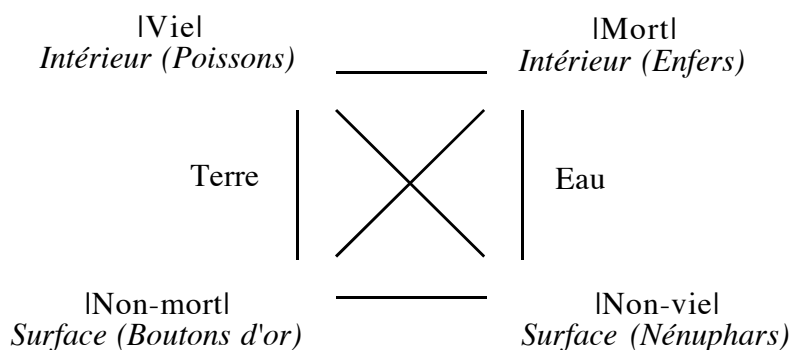
La Vivonne est une sorte de "gel vivant", de colloïde biologique qui comme continuum vital va, à son tour, se trouver distillé-condensé jusqu'à "exprimer" des sphères cristallisant la vie.²⁸

Mais la Vivonne est aussi une surface, une *interface* séparant Ciel et Eau, une surface constituant *un autre sol* que celui de la terre et où se déploie une autre figure florale, non plus le bouton d'or, mais le *nénuphar*. Le nénuphar est très fortement marqué dysphoriquement. C'est une figure "infernale" permettant à Proust incidemment, par une nouvelle étonnante métaphore, de nous offrir une nouvelle clef (et quelle clef !) :

"Tel était ce nénuphar, pareil aussi à quelqu'un de ces malheureux dont le tourment singulier, qui se répète indéfiniment durant l'éternité, excitait la curiosité de Dante, et dont il se serait fait raconter plus longuement les particularités et la cause par le supplicié lui-même, si Virgile, s'éloignant à grands pas, ne l'avait forcé à le rattraper au plus vite, comme moi mes parents" (p. 221 / P. 169).

L'opération est ici double. D'abord avec ce sens de l'euphémisme devenu essentiel à la littérature moderne depuis Stendhal, Proust nous signale que les "promenades" du côté de Méséglise et du côté de Guermantes sont initiatiques, comme celle de la Divine Comédie et concernent les fondements de l'existence.

Ensuite, il construit une part importante de l'axiologie figurative. La surface de la Vivonne est homologuée à l'Enfer et donc à la valeur /Mort/ ou, en tous les cas, à la valeur /Non-Vie/. On peut donc penser à une homologation du type :



²⁸ Encore une fois, nous référons le lecteur à l'ouvrage classique de J.-P. Richard [1974] pour un approfondissement de cette étonnante matérialité proustienne.

Dans la célèbre séquence impressionniste et chromatique des Nymphéas, Proust développe alors une transformation de son axiologie figurative. Dans les étangs du parc où elle s'étend, la Vivonne devient *un sol*, un "parterre", "de véritables jardins de nymphéas". Les fleurs de nymphéas sont blanches, "au cœur écarlate". Sphères de sang, elles parsèment

"l'obliquité transparente de ce parterre d'eau" (p. 222 / P. 170).

Mais Proust ajoute aussitôt

"de ce parterre céleste aussi" (p. 222 / P. 170).²⁹

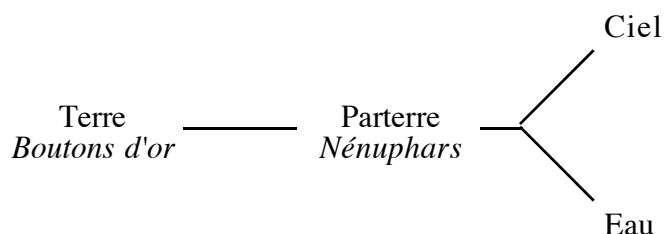
Réflexivement, la surface étincelant sous le soleil

"donnait aux fleurs un sol d'une couleur plus précieuse, plus émouvante que la couleur des fleurs elles-mêmes" (p. 222 / P. 170)

et,

"toujours en accord [...] avec ce qu'il y a de plus profond, de plus fugitif, de plus mystérieux — avec ce qu'il y a d'infini — dans l'heure, il semblait les avoir fait fleurir en plein ciel" (p. 222 / P. 170).

On obtient ainsi, grâce à cette phrase admirable, une symétrie en miroir Eau (Poissons) / Ciel (Infini, Nuages) à travers une identification de la surface à un terme neutre-complexe :



Cette inversion de la relation sol / ciel (terre / ciel et mer / ciel) est si importante qu'elle se trouve au cœur de la visite de l'atelier d'Elstir à Balbec dans la seconde partie de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*.³⁰ Anagramme de Whistler, Elstir a été inspiré à Proust par celui-ci, Turner, Monet et le peintre américain T. A. Harrison dont l'une des spécialités était les marines où se confondaient la mer, la terre et le ciel. C'est au cours de la visite du narrateur dans son atelier que Proust formule l'une des clefs de son esthétique, à savoir la révélation de la réalité sensorielle en deçà de

29 En ce qui concerne l'axiologie figurative, l'utilisation de "parterre" dans "parterre d'eau" et "parterre céleste" est une bien belle trouvaille lexicale.

30 Proust [1987-1989], II, pp. 190-196.

"cet agrégat de raisonnements que nous appelons vision." ³¹

C'est la leçon de Turner à travers Ruskin qui est reprise, ainsi que celle des impressionnistes :

"dessiner ce que je vois, non ce que je sais." ³²

"Les surfaces et les volumes sont en réalité indépendants des noms d'objets que notre mémoire leur impose quand nous les avons reconnus." ³³

C'est donc en deçà des processus cognitifs supérieurs, en particulier de ceux d'identification et d'inférence, que Proust cherche la vérité du sensible.

Par ailleurs, la suppression de la démarcation entre terre, mer et ciel — leur échange, leur transposition, leur commutabilité — se trouve à la base de la théorie de la *métaphore*. On voit la subtilité de la sémiotique figurative proustienne : là où le figuratif fournit naturellement du continu, elle introduit du discontinu (les "côtés") ; là où il fournit du discontinu (démarcation), elle introduit la métaphore et l'analogie.

Dans l'axiologie figurative du côté de Guermantes le ciel est très fortement euphorique.

"Kaléidoscope d'un bonheur attentif, silencieux et mobile" (p. 222 / P. 170),

il est, par la verticalité qu'il impose au regard, promesse de joie :

"Que de fois [...] j'ai désiré imiter [...] un rameur, qui, ayant lâché l'aviron, s'était couché à plat sur le dos, la tête en bas, au fond de sa barque, [...] et ne pouvant voir que le ciel qui filait lentement au-dessus de lui, portait sur son visage l'avant-goût du bonheur et de la paix !" (p. 223 / P. 170).

Le "bonheur" et la "paix" sont des dénominations noologiques de la communication participative avec le Destinateur transcendant. Elles sont ici homologables à la dénomination *cosmologique* /Ciel/. Et l'on obtient ainsi une première homologation /Ciel/ — /Destinateur/ ("l'infini"). Aquatique, le "parterre" des nymphéas permet de conjointre un acteur figuratif, encore à déterminer, avec l'Eau dans l'espace d'en bas, l'Eau étant, nous l'avons vu, l'élément cosmologique homologué à la /Vie/. Céleste, il permet de conjointre ce même acteur avec le Ciel dans l'espace d'en haut. C'est donc typiquement un *médiateur*.

Mais au fur et à mesure que l'on remonte le cours de la Vivonne, la connotation "mortelle" se renforce. L'on y rencontre des maisons isolées où des femmes délaissées

31 Ibid. p. 713.

32 Cf. Fraisse [1995], p. 38.

33 Proust [1987-1989], II, p. 712.

sont venues "s'enterrer" et, "résignées", ayant "renoncé" à leur passion, s'ennuient "d'une grâce inutile" (p. 223-224). En ce sens, l'Eau, qui est certes naturellement vie biologique, est aussi spirituellement une non-vie mélancolique, voire même une mort de l'intentionnalité désirante et du /vouloir-être/. Elle est la dénomination cosmologique du *Non-Destinateur* (voire de l'anti-destinateur) qui démodalise le sujet du vouloir.

2. Le château de Guermantes

Après cette longue progression cosmologique, le cours de la Vivonne aboutit. Il se termine sur une illuminante explicitation mythologique. Reprenons la citation déjà faite plus haut :

"Jamais dans la promenade du côté de Guermantes nous ne pûmes remonter jusqu'aux sources de la Vivonne, auxquelles j'avais souvent pensé et qui avaient pour moi une existence si abstraite, si idéale, que j'avais été aussi surpris quand on m'avait dit qu'elles se trouvaient dans le département, à une certaine distance kilométrique de Combray, que le jour où j'avais appris qu'il y avait un autre point précis de la terre où s'ouvrait, dans l'Antiquité, l'entrée des Enfers." (p. 224 / P. 171)

On ne saurait mieux définir le lieu mythique et abstrait de l'anti-Destinateur actantialisant la valeur /Mort/. Il n'y manque que l'inscription dantesque :

Per me si va nella città dolente,
Per me si va nell'eterno dolore,
Per me si va tra la perdita gente

...
Lasciate ogni speranza, voi, ch'entrate!³⁴

Cette homologation explicite des sources de la Vivonne aux Enfers est une clef dont nous avons déjà noté l'importance. Il y aurait d'ailleurs beaucoup à dire sur les renvois de *La Recherche* à *La Divine Comédie*. Nous avons déjà vu précédemment la référence à Dante et à Virgile. Nous verrons plus bas l'analogie entre la duchesse de Guermantes et Béatrice. Ce genre de renvois est inévitable dans une grande œuvre moderne, car de même que tous les peintres modernes repeignent des œuvres de référence (comme Picasso repeignit les *Ménines* de Velázquez), de même tous les grands écrivains, de Stendhal à Proust et à Joyce, réécrivent des textes fondateurs comme *l'Illiade et l'Odyssee*, *l'Énéide* ou *la Divine Comédie*.

Or, par une étonnante opération de contiguïté métonymique, Proust corrèle immédiatement les sources de la Vivonne au château de Guermantes :

"Jamais non plus nous ne pûmes pousser jusqu'au terme que j'eusse tant souhaité d'atteindre, jusqu'à Guermantes" (p. 224 / P. 171).

34 *La Divine Comédie*, l'Enfer, Chant III, vers 1-9.

Dans cette corrélation viennent confluer deux isotopies, celle, phénoménologique et naturelle, de la "région fluviatile", de la Vivonne et celle historique, nobiliaire et civilisatrice des Guermantes.³⁵ La seconde servait jusqu'ici de contrepoint à la première dans des passages comme les suivants :

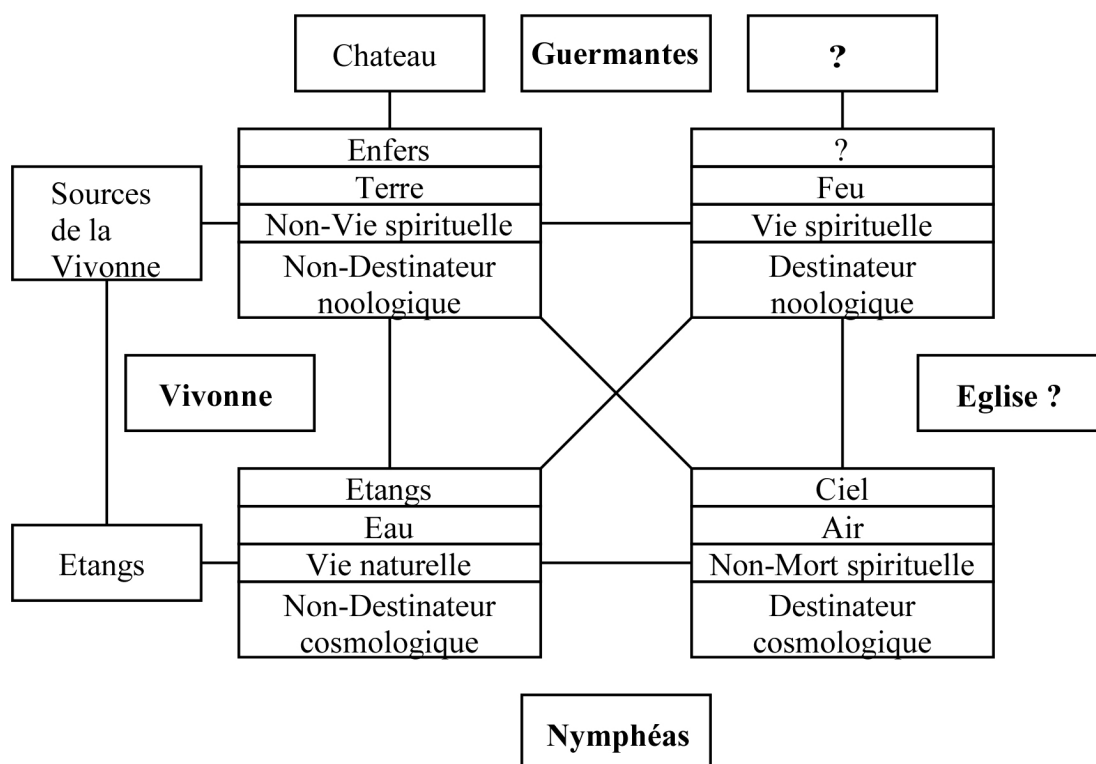
(i) Rue de l'Oiseau :

"la vieille hôtellerie de l'Oiseau flesché dans la grande cour de laquelle entrèrent quelques fois au XVII^e siècle les carrosses des duchesses de Montpensier, de Guermantes et de Montmorency..." (p. 217-218 / P. 166).

(ii) Les prés de l'autre côté du chemin de halage :

"Ils étaient semés des restes, à demi enfouis dans l'herbe, du château des anciens comtes de Combray qui au moyen âge avait de ce côté le cours de la Vivonne comme défense contre les attaques des sires de Guermantes et des abbés de Martinville" (p. 219 / P. 167).

Nous obtenons ainsi un premier déploiement, encore *incomplet*, de l'axiologie figurative proustienne.



35 Les toponymes des "terres vassales de Guermantes" sont significatifs : Novepont, Clairefontaine, Martinville-Le Sec, Bailleau- l'Exempt. Les Guermantes sont "les maîtres de l'Eau", au sens mythique du terme.

Remarquons deux choses à propos de ce carré sémiotique incomplet d'homologies.

(i) Il y a, *pour des raisons de structure paradigmatique*, anticipation d'un terme syntagmatique précis dont nous pouvons prévoir structurellement certains traits : l'apparition d'une figure de Destinateur noologique ouvrant au vouloir-être spirituel et cela dans un décor lié aux Guermantes, spirituel voire ecclésial, dominé par un acteur figuratif actorialisant l'élément /Feu/. Comme nous allons le voir, il s'agit de la fameuse séquence d'apparition quasi-mystique de la Duchesse de Guermantes dans le soleil de l'Église de Combray.

(ii) Il n'y a pas de véritable homologation entre le carré des Destinateurs et la combinaison des oppositions sémiques Vie / Mort et Naturel / Spirituel. Pour Proust, la vie biologique naturelle (Vivonne) semble s'identifier à une mort spirituelle.

Quoi qu'il en soit, avec la métonymie menant des sources de la Vivonne au château de Guermantes, une discontinuité s'établit entre le cosmos aquatique ("la région fluviale") de la Vivonne et un nouvel espace.

Et les Guermantes font leur entrée, aristocratique et souveraine, avec leur légende et leur poids historique,

"enveloppés du mystère des temps mérovingiens et baignant, comme dans un coucher de soleil, dans la lumière orangée qui émane de cette syllabe : "antes" " (p. 224 / P. 171).³⁶

Combray se trouvant "enclavé" dans leurs terres, ils en sont les maîtres.

"Possédant Combray au milieu de leur nom, de leur personne" (p. 225 / P. 172),

ils sont "propriétaires" de l'espace topique dans son ensemble et doivent donc, tels des dieux de l'Olympe, en contenir aussi l'univers symbolique.

"Mais si malgré cela ils étaient pour moi, en tant que duc et duchesse, des êtres réels, bien qu'étranges, en revanche leur personne ducal se distendait démesurément, s'immatérialisait, pour pouvoir contenir en elle ce Guermantes dont ils étaient duc et duchesse, tout ce "côté de Guermantes" ensoleillé, le cours de la Vivonne, ses nymphéas et ses grands arbres, et tant de beaux après-midi." (p. 225 / P. 171-172)

On notera la richesse des oppositions et des opérations sémiotiques:

(i) Passage du paysage naturel à l'histoire culturelle, c'est-à-dire de l'Espace (géographie) au Temps (histoire) et de la Nature à la Culture.

36 Proust attire lui-même notre attention sur le caractère motivé de ses choix phonétiques. Qu'il s'agisse de "Dante", de "hanter", d'"Antée" (géant chthonien terrassé par Hercule), les connotations du signifiant phonétique "antes" sont nettement "infernales". Et que dire de /Guer/ ?

(ii) L'introduction du registre du *symbolique* avec l'opération poétique du nom propre.³⁷

(iii) La corrélation avec l'acteur figuratif /soleil/. Cet acteur est capital. Corrélé à la duchesse, il actorialise l'élément /Feu/.

Proust décrit alors un *événement* : "Puis il arriva que..." (p. 225). Comme rien ne se passe factuellement, force est de conclure qu'il s'agit d'un événement d'un autre ordre, d'un événement sémiotique concernant l'architecture du récit et l'évolution modale du sujet Marcel. Ce qui "arrive" est l'insertion dans l'espace "Guermantes" d'un fragment de l'espace "Vivonne" avec ses "belles eaux vives", d'un

"fragment de région fluviale que je désirais tant connaître."
(p. 225 / P. 172)

"Insigne immémorial", emblème, en quelque sorte sceau, chiffre ou signature de la Vivonne, ce fragment supporte comme dit Proust "une notion précieuse" et produit une *mutation* sémiotique de l'espace "Guermantes" :

"ce fut avec elle, avec son sol imaginaire traversé de cours d'eau bouillonnants, que Guermantes, *changeant d'aspect dans ma pensée*, s'identifia" (p. 225, je souligne / P. 172).

Proust pointe ainsi lui-même l'importance de l'opération : l'expression "changer d'aspect dans la pensée" manifeste une transformation de structure profonde. Initialement homologué aux Enfers, l'espace "Guermantes" métamorphose son sens et s'instaure vraiment en tant que "côté de Guermantes". Il transfère les valeurs sémantiques liées à la Vivonne de la Nature à la Culture et, comme par enchantement, au seuil de cette discontinuité, la duchesse de Guermantes apparaît, et avec elle l'écriture.

"Je rêvais que M^{me} de Guermantes m'y faisait venir [dans le parc du château aux eaux vives], éprise pour moi d'un soudain caprice ; tout le jour elle y pêchait la truite avec moi. Et le soir, me tenant par la main, (...) elle me montrait, le long des murs bas, les fleurs qui y appuient leurs quenouilles violettes et rouges et m'apprenait leurs noms. Elle me faisait lui dire le sujet des poèmes que j'avais l'intention de composer." (p. 226 / P. 172)

La duchesse est une initiatrice. Son rôle actantiel est de nature cognitive, lié aux Destinateurs noologiques. Telle Béatrice, "tenant par la main" le jeune Marcel (p. 226), elle lui montre les fleurs, elle les dénomme. Elle sait, elle, ce qu'il en est de ces apparitions mystérieuses involuant dans leurs formes et dans leurs couleurs le secret de l'essence et de la vérité des valeurs. Comme toujours, le thème de la pêche possède un

37 Le fait que Proust souligne lui-même fortement, de façon quasi symboliste (presque à la Huysmans), les tonalités de la syllabe "antes" invite le lecteur non seulement à faire le lien avec Dante, mais à s'intéresser en général aux signifiants nominaux de *La Recherche*.

sens anagogique évident faisant passer de l'ordre biologique à l'ordre spirituel. À ce titre, la duchesse représente bien une actorialisation du Destinateur noologique ou, mieux, du Sujet supposé savoir. Elle va servir de médiatrice vers la littérature et la vocation d'écrivain du jeune Marcel. L'affaire est bien de nature cognitive mais repose sur une opposition tranchée entre un cognitif de nature poétique et esthétique et un cognitif de nature philosophique :

"Puisque je voulais un jour être écrivain, il était temps de savoir ce que je comptais écrire. Mais dès que je me le demandais, tâchant de trouver un sujet où je pusse faire tenir une signification philosophique infinie, mon esprit s'arrêtait de fonctionner, je ne voyais plus que le vide en face de mon attention, je sentais que je n'avais pas de génie." (p. 226 / P. 173)

Cette crise modale, ce non-pouvoir cognitif qui implique un non-savoir-faire littéraire et qui anéantit le vouloir-être du Sujet, est un appel, ici ironique, au Destinateur.

"Parfois je comptais sur mon père pour arranger cela. Il était si puissant." (p. 226 / P. 173)

"Peut-être cette absence de génie, ce trou noir qui se creusait dans mon esprit quand je cherchais le sujet de mes écrits futurs, n'était-il aussi qu'une illusion sans consistance, et cesserait-elle par l'intervention de mon père qui avait dû convenir avec le Gouvernement et avec la Providence que je serais le premier écrivain de l'époque." (p. 227 / P. 173)

Sans Destinateur noologique, "il n'y a pas de recours", le monde perd sa signification et, avec le "sentiment intime" du "néant de la pensée", les passions déceptrices du "découragement" et du "renoncement" se mettent à dominer. Le sujet se démodalise et régresse jusqu'à une position de non- sujet (au sens de Jean-Claude Coquet). Or le contrat avec le Destinateur n'est pas encore effectif. Avec la duchesse, il se situe, nous venons de le voir, sur le plan purement imaginaire du rêve : "je rêvais que M^{me} de Guermantes m'y faisait venir" et, avec le père tout puissant la "vie actuelle" du sujet lui semble

"une création artificielle (...) qu'il [son père] pouvait modifier à son gré" (p. 227 / P. 173).

Le drame épistémique (ironiquement présenté comme une comédie dramatique de la juvénilité) est donc posé et bien posé. Le passage du cosmologique au noologique se heurte à une obstruction — l'impuissance "philosophique" — que le sujet doit surmonter pour conquérir une position de Sujet authentique. L'objet-valeur est défini : l'écriture. Son manque est actualisé comme tel et une véritable quête épistémique s'inaugure. À travers un parcours narratif complet, elle va conduire le Sujet à triompher de l'obstacle, à se conjoindre avec son objet-valeur et à sanctionner positivement la

performance qu'il réalise et qui le réalise en retour. Le "côté" de Guermantes est bien un espace topique d'acquisition de compétences (espace "paratopique") puis de réalisation de performances (espace "utopique") .

IV. LA DUCHESSE DE GUERMANTES

Comme il convient, l'histoire commence par le conventionnel "un jour" :

"Un jour ma mère me dit" (p. 227 / P. 174).

Ici s'initialise une séquence dont la segmentation est facile à faire puisqu'elle se conclut sur la reprise démarcative :

"Combien depuis ce jour" (p. 233 / P. 178).

C'est la séquence, archi-célèbre, de la contemplation mystique de la duchesse de Guermantes dans l'église Saint-Hilaire de Combray lors du mariage de la fille du docteur Percepied (sic). Commentons-la rapidement.

1. La légende, le nom et le corps

Il y a d'abord les registres de l'apparition. Ils sont au nombre de trois. En premier lieu le registre idéal, immatériel, à la fois imaginaire (légendaire) et symbolique, (héraldique), de la légende et du nom.

"Je me la représentais [M^{me} de Guermantes] avec les couleurs d'une tapisserie ou d'un vitrail, dans un autre siècle, d'une autre matière que le reste des personnes vivantes" (p. 228 / P. 174-175).

Souvenons-nous, quelques pages avant :

"Je savais que là résidaient des châtelains, le duc et la duchesse de Guermantes, je savais qu'ils étaient des personnages réels et actuellement existants, mais chaque fois que je pensais à eux, je me les représentais tantôt en tapisserie, comme était la comtesse de Guermantes dans le *Couronnement d'Esther* de notre église, tantôt de nuances changeantes, comme était Gilbert le Mauvais dans le vitrail, (...) tantôt tout à fait impalpables comme l'image de Geneviève de Brabant." (p. 224 / P. 171)

Le registre idéal est "arbitrairement formé" par le sujet. Il s'oppose nettement au registre réel et naturel des corps physiologiques donnés dans ce que Proust appelle l'actualité "substantielle" de leur "présence matérielle". Le conflit entre l'idéal et le réel se développe d'ailleurs en carré sémiotique /Idéal/ — /Réel/ — /Non-Réel/ — /Non-Idéal/. Le Non-Réel est, nous allons le voir, l'irréel de "l'aura". Quant au Non-Idéal, il est matière brute et inerte. Il produit, dans un premier temps, un effet fortement déceptif :

"C'était elle ! Ma déception était grande." (p. 228 / P. 174)

Proust souligne de façon extrêmement violente l'antithèse entre le corps et le nom : comme signifiant nobiliaire, le nom est un supplément symbolique.

"Le soupçon m'effleura, pour se dissiper d'ailleurs aussitôt, que cette dame, en son principe générateur, en toutes ses molécules, n'était peut-être pas substantiellement la duchesse de Guermantes, mais que son corps, *ignorant du nom qu'on lui appliquait*, appartenait à un certain type féminin qui comprenait aussi des femmes de médecins et de commerçants. 'C'est cela, ce n'est que cela, M^{me} de Guermantes !'" (pp. 228-229 / P. 175, je souligne)

Mais, comme dans toute bonne dialectique, le conflit se trouve "dépassé" au moyen d'un troisième terme, d'un troisième registre d'apparition. Il s'agit de celui, irréel, de "l'aura" souveraine de l'aristocratie. Pour qu'il devienne visible pour le sujet Marcel, il y faut quelques ajustements préalables du point de vue et quelques mises au point d'un dispositif optique :

"Sur cette image toute récente, inchangeable, j'essayais d'appliquer l'idée : "C'est M^{me} de Guermantes", sans parvenir qu'à la faire manœuvrer en face de l'image, comme deux disques séparés par un intervalle" (p. 229 / P. 175).

Mais l'imagination

"un moment paralysée au contact d'une réalité si différente de ce qu'elle attendait" (p. 230 / P. 176)

réagit puissamment et transfigure Mme de Guermantes en ce qu'elle est, c'est-à-dire une duchesse appartenant à un autre monde, celui de la *noblesse* :

"Elle ne connaît, ni ne consentirait à connaître aucune des personnes qui sont ici" (p. 230 / P. 176).

Située "hors du reste de l'humanité", environnée de gens

"dont elle ne savait même pas les noms, mais dont l'infériorité proclamait trop sa suprématie pour qu'elle ne ressentît pas pour eux une sincère bienveillance", (p. 231 / P. 177)

elle règne par la seule hauteur de sa présence. D'où *l'aura* qui dépasse complètement le conflit déceptif nom / corps :

"Qu'elle est belle ! Quelle noblesse ! Comme c'est bien une fière Guermantes, la descendante de Geneviève de Brabant, que j'ai devant moi !" (p. 231 / P. 177).

La crise véridictoire se trouve ainsi résolue de façon extrêmement subtile et originale : l'être légendaire idéal (historique) et le paraître corporel réel (biologique) s'unissent et fusionnent dans la vérité d'une *allure*. L'essence symbolique transcendante du monde du Destinateur s'incarne, évidemment dans le lieu, typiquement paratopique, qu'est l'église

de Combray, ombilic spirituel du "pays" du sujet, centre de ses "sols sacrés" et de ses "côtés" idéaux.

2. La complétion de l'axiologie figurative : paysage et portrait

On peut alors montrer dans le détail que la duchesse de Guermantes vient ainsi *compléter*, tant sur le plan noologique (c'est évident) que sur le plan cosmologique (c'est beaucoup moins évident) l'axiologie figurative développée à partir de la Vivonne. L'assomption de l'être transfigurant la matérialité du paraître se réalise en un endroit précis de l'église, dans la chapelle de Gilbert le Mauvais

"sous les plates tombes de laquelle, dorées et distendues comme des alvéoles de miel, reposaient les anciens comtes de Brabant" (p. 228, / P. 174).

Par cette étonnante métaphore, Proust enrichit encore la série d'investissements de la configuration que nous avons plus d'une fois rencontrée, celle de la condensation confinant une prégnance (ici la prégnance /Mort/).

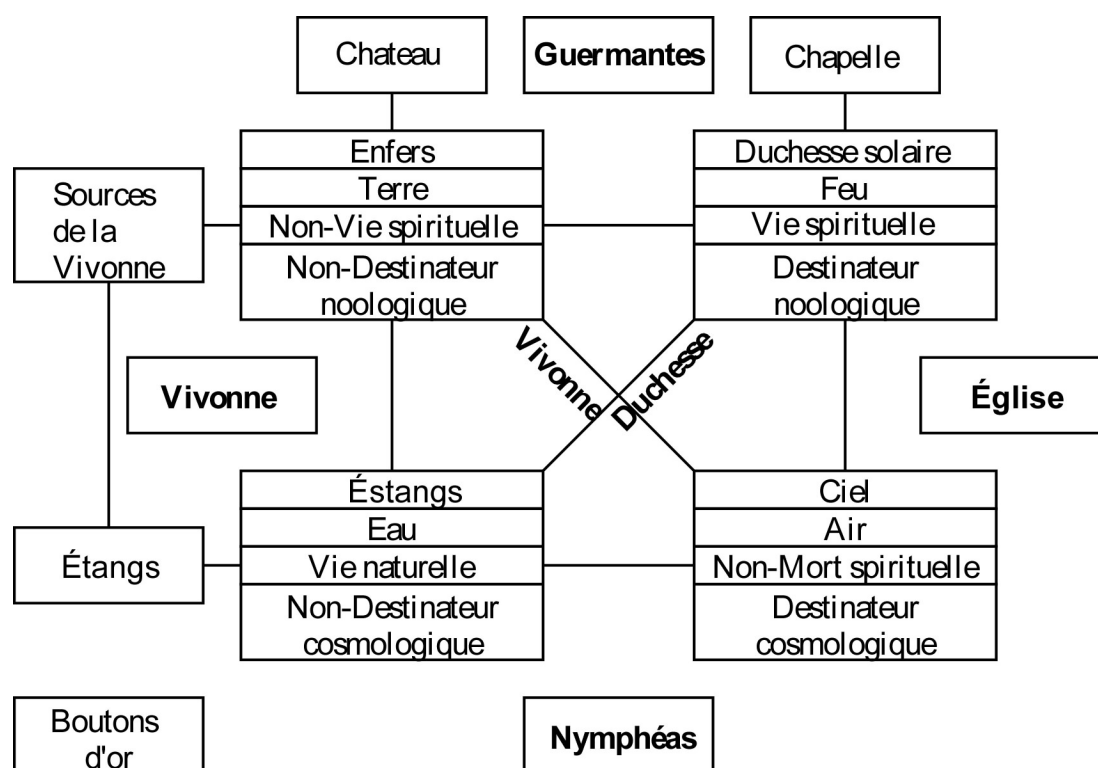
Pour comprendre le fonctionnement sémiotique de la duchesse de Guermantes il faut tenir compte du fait que la structure élémentaire individuelle /vie/ — /non-vie/ — /mort/ — /non-mort/ se dédouble suivant l'opposition naturel / spirituel en donnant lieu au paradigme :

- vie naturelle : vie biologique des eaux vives de la Vivonne ;
- mort naturelle : les tombes de l'Eglise de Combray ;
- non-vie naturelle : l'inanimé ;
- non-mort naturelle : les fleurs et, plus généralement, la surface du visible ;
- vie spirituelle : l'objet de la quête épistémique (non encore actualisé) ;
- mort spirituelle : le néant de l'esprit ;
- non-vie spirituelle : les "Enfers" ;
- non-mort spirituelle : l'existence mondaine.

Cela permet de compléter les homologations de l'axiologie figurative déjà partiellement reconstituée plus haut. *Dans sa complexité, la duchesse de Guermantes représente un acteur symétrique de la Vivonne.*

Il pourra peut-être sembler excessif au prime abord de symétriser un paysage comme le cosmos aquatique de la Vivonne avec l'apparition d'un personnage dans une église. Mais ce serait oublier les constantes analogies de structure entre différents ordres, analogies qui sont le ressort de toute *La Recherche*. Nous avons déjà vu plus haut à quel point des fleurs comme les nénuphars pouvaient être anthropomorphisées. Il ne faut pas oublier non plus que l'une des plus belles descriptions du côté de

Méséglise³⁸ concerne la fameuse haie d'aubépine. Or celle-ci se trouve présentée de façon *architectonique* comme une *église* avec ses chapelles, son sol quadrillé, son autel, ses nervures gothiques et ses vitraux. Luc Fraisse a d'ailleurs insisté sur le fait que cette composition florale anticipe l'église de Saint-Hilaire.³⁹ Il est donc légitime d'accorder toute l'importance qu'elle mérite à la symétrie Vivonne / Duchesse. Et de même que la Vivonne, bien que de nature biologique et cosmologique, a néanmoins trait au spirituel et au noologique, de même la duchesse de Guermantes, bien que d'essence spirituelle et noologique, a néanmoins également trait au corps biologique (ce qui est trivial) et aussi au *cosmologique* (ce qui, répétons-le, n'est pas du tout trivial).



Il est en effet caractéristique de l'esthétique "picturale" (inspirée des impressionnistes) de Proust et de ses analogies constantes entre l'ordre naturel et l'ordre nobiliaire que, de même qu'un *paysage* peut être décrit comme un *portrait*, de même un *visage* peut être décrit comme un *paysage*. C'est ce qui se passe ici avec la duchesse dont l'apparition est décrite comme un véritable *cosmos*. Au niveau des sources, on sait qu'Oriane de Guermantes vient en grande partie, pour son visage, de Laure de Sade comtesse de Chevigné dont Proust fit le portrait dès 1892 et qu'il considérait comme une

38 Proust [1987-1989], I, pp. 136-138.

39 Fraisse [1995], p. 153.

"race sans doute issue d'une déesse et d'un oiseau".⁴⁰ Pour l'aristocratie et la noblesse, la sublimité et l'esprit, la duchesse a été surtout inspirée par la "féerique" et "légendaire" Elisabeth de Caraman-Chimay comtesse Greffuhle, "créature de songe", beauté mystérieuse au regard énigmatique, œuvre d'art vivante qui

"nous révèle ce qu'il y a de plus raffiné dans le charme, de plus subtil dans la grâce, de plus divin dans la beauté, de plus voluptueux dans l'intelligence".⁴¹

Ainsi que le note Jean-Yves Tadié,

"En la duchesse de Guermantes, [Proust] aura mêlé des traits, dont le nez d'oiseau, de la comtesse de Chevigné ; l'élégance, la prestance, le regard de la comtesse Greffuhle ; l'esprit "Meilhac et Halévy" de Mme Straus, elle-même Halévy." ⁴²

Lors de son apparition dans l'église de Combray le visage de la duchesse se présente comme un véritable paysage dominé par ses cheveux blonds, ses yeux bleus et perçants, ses joues rouges, son nez proéminent et l'attache de son cou, visage-paysage admettant pour élément la "lumière bleue" d'un ciel solaire. Et l'acteur figuratif qui devait actorialiser l'élément /Feu/ mais qui, jusqu'ici, faisait plutôt défaut — le soleil je veux dire — fait son entrée :

"dans la sacristie qu'éclairait le soleil intermittent et chaud d'un jour de vent et d'orage" (p. 231 / P. 177),

"et le soleil (...) dardant encore de toute sa force" (p. 232 / P. 178).

Le soleil devient même un *attribut* de la duchesse :

"ses regards flânaient çà et là (...) s'arrêtaient même sur moi comme un rayon de soleil errant dans la nef" (p. 230 / P. 176),

Proust parle même, au-delà de ce regard "bleu comme un rayon de soleil", du "flot de lumière bleue" des *pensées* de son héroïne.

Il y a ainsi une parfaite homologation :

soleil	rayons	darder
yeux	regards	percer

qui va ouvrir au Sujet la clef des mondes supérieurs. Car avec le soleil, fait également son entrée le Destinateur non plus cosmologique mais bien *noologique*. Le sujet établit

40 Cf. Tadié [1996], I, p. 242.

41 Ibid., p. 267.

42 Ibid., p. 551.

le contact avec lui au cours de deux séquences qui mettent en scène une véritable vision mystique.

3. L'apparition

La première est centrée sur l'aura du regard de la duchesse pendant la messe. Le regard erre, il "vagabonde", détaché du visage par une "merveilleuse indépendance" (p. 230). Identifié à un "rayon de soleil", il vient se poser un instant sur le jeune Marcel et la question est pour ce dernier de savoir s'il le distingue en retour. La seconde séquence y répond positivement, mais imaginairement. Elle est centrée sur l'aura du sourire.⁴³

"Ce sourire tomba sur moi qui ne la quittais pas des yeux. (...) Je me dis: "Mais sans doute elle fait attention à moi". Je crus que je lui plaisais (...) et aussitôt je l'aimai" (p. 232 / P. 177).

Cette communication participative avec la transcendance aristocratique déclenche évidemment sur le plan passionnel une forte effusion lyrique. Mais il faut être ici très attentif au type de transfiguration impliqué. Déjà, nous avons vu la duchesse de Guermantes se parer d'une aura mystique lors de la synthèse dialectique de la présence de son corps et du symbolisme de son nom. Maintenant nous la voyons se transfigurer en monde et en œuvre d'art à travers la magie d'une sublime assumption figurative :

"Ses yeux bleuissaient comme une pervenche impossible à cueillir et que pourtant elle m'eût dédiée ; et le soleil, menacé par un nuage mais dardant encore de toute sa force sur la place et dans la sacristie, donnait une carnation de géranium aux tapis rouges qu'on y avait étendus par terre pour la solennité et sur lesquels s'avancait en souriant M^{me} de Guermantes, et ajoutait à leur lainage un velouté rose, un épiderme de lumière, cette sorte de tendresse, de sérieuse douceur dans la pompe et dans la joie qui caractérisent certaines pages de Lohengrin, certaines peintures de Carpaccio, et qui font comprendre que Baudelaire ait pu appliquer au son de la trompette l'épithète de délicieux." (pp. 232-233 / P. 178)

La plume de Proust devient ici un pinceau préraphaélite. Cela n'est pas fait pour surprendre car, à travers Ruskin, il adorait non seulement Turner mais aussi Dante Gabriel Rossetti et Edward Burne-Jones. Dans ses esquisses de *La Recherche*, il compare la duchesse de Guermantes à une princesse de Burne-Jones.⁴⁴

On notera par ailleurs le subtil effet synesthésique menant des fleurs (pervenche, géranium) et de la lumière (mieux, de "l'épiderme" de lumière) aux sonorités cuivrées de la trompette. La vision mystique est aussi une incantation.

43 Plus tard, lors de la scène de l'autre vision mystique de la duchesse à l'Opéra, Proust parlera de "l'averse étincelante et céleste de son sourire".

44 Cf. Tadié [1996], I, p. 611 et p. 685.

La référence incidente à Carpaccio est également particulièrement intéressante car elle annonce l'un des thèmes majeurs de *La Recherche*. Les toilettes (comme celles de la comtesse Greffuhle) étaient pour Proust des œuvres d'art et constituaient une authentique "réalité poétique". Dans *La Prisonnière* (la première partie du cycle d'Albertine), le narrateur (maladivement jaloux) offre à Albertine des robes de Fortuney inspirées de Carpaccio. Après l'accident mortel d'Albertine, le narrateur fera un voyage à Venise et y méditera devant les tableaux du maître.

Le vertige épiphanique — sublime esthétique à la fois naturel et artistique — de l'apparition de la duchesse conclut la scène de l'église, qui enchaîne immédiatement sur le démarcateur "Combien depuis ce jour".

On pourra noter, puisque Proust lui-même nous y invite, les analogies patentes qui existent entre la rencontre de la duchesse de Guermantes dans *La Recherche* et celle de Béatrice dans la *Divine Comédie* au célèbre chant XXX (vers 22-31) du *Purgatoire*, Béatrice l'initiatrice qui personnifie, on le sait, le concept philosophique de l'Esprit, la beauté morale, le désir ardent de la vérité, l'amour divin.

	Io vidi già nel cominciar del giorno la parte oriental tutta rosata,	J'ai vu parfois au lever du jour la partie orientale toute rose
24	e l'altro ciel di bel sereno addorno; e la faccia del sol nascere ombrata, sí che per temperanza di vapori	et le reste du ciel orné de bel azur ; et la face du soleil naître ombreuse si bien que ces vapeurs la tempéraient
27	l'occhio la sostenea lunga fiata : cosí dentro una nuvola di fiori che da le mani angeliche saliva	et que l'œil pouvait longtemps la soutenir : ainsi dans un nuage de fleurs qui montait des mains angéliques
30	e ricadeva in giú dentro e di fori, sovra candido vel cinta d'uliva donna m'apparve, sotto verde manto	et retombait dedans et en dehors, couronnée d'olivier sur un voile blanc m'apparut une dame, sous un vert manteau, vêtue
31	vestita di color di fiamma viva.	des couleurs de la flamme vive.

Nous retrouvons les fleurs, la lumière, la flamme, et aussi l'incantation car l'arrivée de la "sposa del Libano" est précédée des alléluias de cents voix sonores.

Présente d'une fierté et d'une majesté royales, Béatrice regarde Dante à partir d'un autre monde. Elle possède elle aussi une double nature, charnelle et spirituelle, qui se manifeste esthétiquement comme aura. Son caractère de médiatrice ouvrant le Sujet de quête à l'espace des Destinateurs est exprimé avec force par Dante dès le premier chant du *Paradis* (vers 46-69) à travers un étonnant dispositif optique. Dante s'élève jusqu'à l'Empyrée à travers le cosmos planétaire. Le moteur de son élévation est la lumière des yeux de Béatrice. Béatrice regarde le soleil, Dante infuse son regard dans le sien et, par réflexion optique (communication participative), il arrive également à fixer le soleil sans en avoir les yeux transpercés.

46	quando Beatrice in sul sinistro fianco vidi rivolta e riguardar nel sole (...)	quand je vis Béatrice, tournée sur son flanc gauche, regarder le soleil. (...)
49	E sí come secondo raggio suole uscir del primo e risalire in suso, (...)	Et comme on voit le deuxième rayon sortir du premier, et jaillir vers le haut (...)
52	cosí de l'atto suo, per li occhi infuso ne l'immagine mia, il mio si fece,	ainsi, de son geste, infusé par les yeux dans l'imagination, naquit mon geste,
54	e fissi li occhi al sole oltre nostr' uso. (...)	et je fixai le soleil plus qu'on ne peut. (...)
58	Io nol sofferai molto, né sí poco, ch'io nol vedessi sfavillar dintorno,	Je n'en supportai pas longtemps l'éclat, ni si peu que je ne l'aie vu crépiter d'étincelles,
60	com' ferro che bogliente esce del foco; e di súbito parve giorno a giorno essere aggiunto, come quei che puote	comme fer bouillonnant qui sort du feu. Soudain le jour sembla s'être ajouté au jour, comme si le tout-puissant
63	avesse il ciel d'un altro sole addorno. Beatrice tutta ne l'eterno rote fissa con li occhi stava; e io in lei	avait orné le ciel d'un deuxième soleil. Béatrice était toute avec ses yeux fixée dans les roues éternelles, et moi en elle
66	le luci fissi, di là sú rimote.	je fixai mes regards, détachés de plus haut.

C'est un dispositif optique tout à fait analogue que Proust met en scène pour figurer la communication avec l'espace de la transcendance.

V. LE DÉVOILEMENT DU SECRET DE L'APPARAÎTRE

1. L'assomption du phénomène sensible

"Combien depuis ce jour, dans mes promenades du côté de Guermantes, il me parut plus affligeant encore qu'auparavant de n'avoir pas de dispositions pour les lettres, et de devoir renoncer à être jamais un écrivain célèbre ! Les regrets que j'en éprouvais (...) me faisaient tant souffrir, que pour ne plus les ressentir, (...) mon esprit s'arrêtait entièrement de penser (...) à un avenir poétique sur lequel mon manque de talent m'interdisait de compter." (p. 233 / P. 178)

Le contrat impossible avec le Destinateur se solde donc dans un premier temps par une déception et un échec paralysant (démodalisant). Le Sujet continue à désirer (à se trouver modalisé selon le vouloir-être) mais, non encore modalisé selon le pouvoir-être et ne voyant pas comment il pourrait bien y arriver, il renonce à l'objet-valeur suprême qu'est pour lui l'écriture. La conquête de ce dernier ne pourra donc par la suite se réaliser que s'il y a eu au préalable une *acquisition de compétence*.

Anticipons un peu sur les séquences que nous allons maintenant analyser. Ce qui s'y trouve mis en jeu est, nous l'avons déjà dit, une véridiction de l'apparaître sensible. Le sujet part d'une disjonction entre ses sensations — le paraître manifeste — et "ce qui se cache derrière elles" — leur être secret, leur essence — et cherche à réaliser finalement la valeur véridictoire du "Vrai" en réussissant leur conjonction. La difficulté qui fait obstacle à sa volonté vient du fait que, pour lui, il existe une opposition entre le cosmologique (figuratif) et le noologique (cognitif) et que, nous l'avons vu, le cognitif qui serait adéquat lui est irrémédiablement fermé sous sa forme "philosophique" : pour le sujet Marcel, la connaissance "philosophique" abstraite est un opposant.⁴⁵ Ce rôle

45 Pour la définition rigoureuse de l'actant Opposant, cf. Greimas-Courtès [1979], p. 263.

actantiel négatif, dysphorique et déceptif est encore une fois fortement souligné par Proust quand il parle :

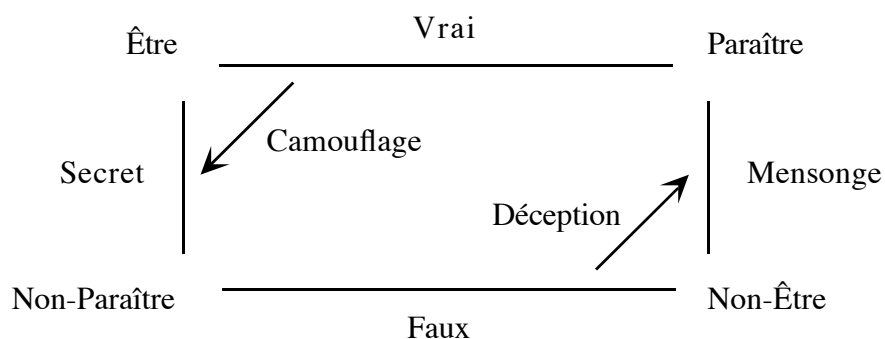
"de l'ennui, du sentiment de mon impuissance que j'avais éprouvés chaque fois que j'avais cherché un sujet philosophique pour une grande œuvre littéraire" (p. 234 / P. 179).

Il faut alors comprendre que, pour conjurer l'action délétère de l'opposant à la quête épistémique, *le ravissement du sujet Marcel par la duchesse de Guermantes va se révéler être en soi déjà une acquisition de compétence*. Expliquons cette affirmation qui pourra sembler un peu étrange.

Il est évident que la duchesse est une actorialisation (du moins partielle) de l'actant Destinateur, une adjuvante, une médiatrice, un supposé savoir. Mais, comme l'a montré l'analyse structurale, c'est aussi, au-delà de son rôle thématique et de son rôle actantiel, un cosmos figuratif sui generis. Elle est le support *d'un nouveau registre d'apparition*. À travers elle, la problématique jusque-là purement "impressionniste" de l'apparaître va se trouver dans un premier temps anthropomorphisée pour devenir dans un second temps et en retour *un modèle pour les impressions elles-mêmes*. C'est précisément cette opération sémiotique originale (en fait unique à notre connaissance dans la littérature) qui permettra à Proust de "résoudre" l'énigme de l'apparaître sensible et, ce faisant, d'abord de définir son épistémologie esthétique, puis de conquérir, enfin !, sa position de Sujet authentique modalisé selon le vouloir, le pouvoir et le savoir. Combray n'a plus alors qu'à se conclure...

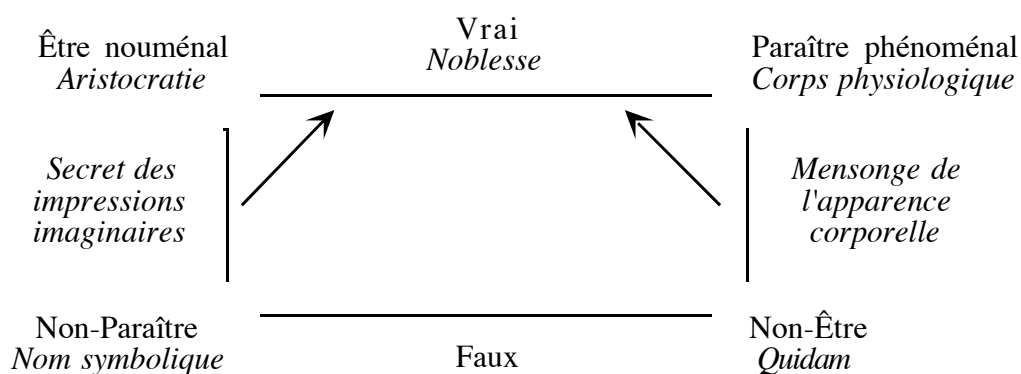
Nous avons vu que l'apparition de la duchesse est d'abord "déception". Mais évidemment la duchesse n'est pas pour autant un décepteur. Rappelons ⁴⁶ que, sur le carré véridictoire, la déception consiste à partir de l'axe /Faux/ conjoignant le /Non-Être/ au /Non-paraître/ pour, en niant le /Non-paraître/, engendrer la deixis /Paraître→Non-Être/ du /Mensonge/. Elle s'oppose au camouflage qui consiste à partir de l'axe /Vrai/ conjoignant l'/Être/ au /Paraître/ pour, en niant le /Paraître/, engendrer la deixis /Être→Non-Paraître/ du /Secret/:

46 Cf. Greimas-Courtès [1979], pp. 82-83.



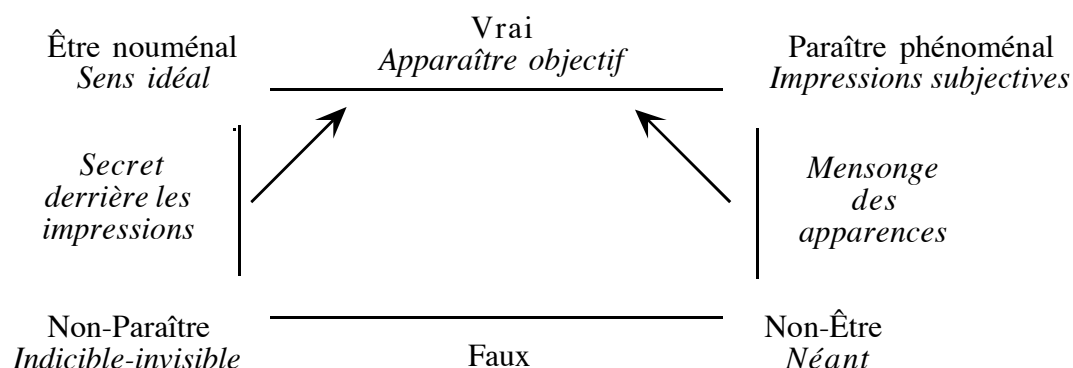
Nous avons vu que, appliquée à l'acteur "duchesse", la véridiction de l'apparaître découle ici de l'opposition initiale entre réalité corporelle et idéalité symbolique. Mais elle se conclut par une opération *sui generis* que nous proposons d'appeler *assomption* et qui, ni déception ni camouflage, consiste à partir du conflit des deixis /Mensonge/ et /Secret/ pour, *par une double négation* respectivement du Non-Être et du Non-paraître, engendrer l'axe du /Vrai/, c'est-à-dire l'identité de l'Être et du Paraître.

L'assomption du Nom dans le Corps présentifie la "noblesse", la noblesse non pas comme état civil mais comme "port", comme "tenue", comme attestation de l'aristocratie dans le maintien corporel, la noblesse comme "aura" et comme fusionnement de l'invisible nom symbolique dans la manifestation du visible.⁴⁷



Or — et c'est là que tout se joue — Proust va *transférer* cette opération du monde nobiliaire et socio-historique *au monde phénoménal et naturel* conformément au schéma suivant :

⁴⁷ L'assomption existe dans la tradition philosophique du beau comme symbole moral (cf. l'esthétique kantienne : le sublime et le beau comme manifestations sensibles du nouménel suprasensible). La "noblesse" de la duchesse est l'analogue de la "beauté morale" de Béatrice chez Dante.



Il fallait donc prendre vraiment au sérieux l'affirmation que les éléments figuratifs, floraux, architecturaux, paysagistes et autres, doivent être observés

"comme l'est un roi, par un mémorialiste perdu dans la foule" (p. 240 / P. 184).

Dans son apparaître sensible objectif, le phénomène est empreint de "noblesse". Il a de la "tenue" dans sa venue. Comme la fleur mallarméenne, comme la coquille valéryenne, il emblématise l'"aristocratie" de sa présence naturelle. C'est pourquoi il est possible de prélever sur sa forme extéroceptive une forme *intéroceptive*. C'est pourquoi il est possible de constituer des "côtés de Méséglise", des "côtés de Guermantes", et des "côtés de chez Swann". Il s'agit de devenir un mémorialiste du visible...

2. Le secret

Le fait que la véridiction figurative porte sur l'être secret essentiel sous-jacent aux impressions subjectives est particulièrement souligné par Proust, ainsi que, d'une part, l'opposition entre la réceptivité de l'intuition sensible et la spontanéité de l'intellect et, d'autre part, le lien de l'apparaître au plaisir. Lors de la période déceptive qui précède sa performance épistémologique analysée plus haut il est accablé par son incapacité à découvrir ce secret. Les citations abondent à ce sujet.

"Alors, bien en dehors de toutes ces préoccupations littéraires et ne s'y attachant en rien, tout d'un coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher, au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir." (p. 233 / P. 178)

"Certes ce n'était pas des impressions de ce genre qui pouvaient me rendre l'espérance que j'avais perdue de pouvoir être un jour écrivain et poète, car elles étaient toujours liées à un objet particulier dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite." (p. 233 / P. 179).

"Mais le devoir de conscience était si ardu, que m'imposaient ces impressions de forme, de parfum ou de couleurs — de tâcher d'apercevoir ce qui se cachait derrière elles, que je ne tardais pas à me chercher à moi-même des excuses qui me permissent de me dérober à ces efforts et de m'épargner cette fatigue." (p. 234 / P. 179)

"Alors je ne m'occupais plus de cette chose inconnue qui s'enveloppait d'une forme ou d'un parfum, bien tranquille puisque je la ramenaï à la maison, protégée par le revêtement d'images sous lesquelles je la trouverais vivante, comme les poissons que, les jours où on m'avait laissé à la pêche, je rapportais dans mon panier, couverts par une couche d'herbe qui préservait leur fraîcheur." (p. 234 / P. 179)

"Ainsi s'entassaient dans mon esprit (...) bien des images différentes sous lesquelles il y a longtemps qu'est morte la réalité pressentie que je n'ai pas eu assez de volonté pour arriver à découvrir." (p. 234 / P. 179)

"Quelque chose" de secret "caché derrière" les impressions, "chose inconnue", "réalité pressentie", on ne saurait mieux définir l'être nouménal "objectif" sourdant sous les apparences subjectives. "Impressions" séparées apparemment de toute "vérité abstraite", vêtement et "revêtement", images sensibles, on ne saurait mieux définir le paraître phénoménal subjectif. En découvrir l'essence est un "devoir de conscience" car l'être anime la vie spirituelle et participe du Destinateur dont le vouloir modalise le sujet selon l'obligation et le devoir. Et c'est précisément parce qu'il en procède que son "revêtement" sensible procure un "plaisir particulier" et même

"un plaisir irraisonné, l'illusion d'une sorte de fécondité" (p. 234 / P. 179).

Mais il s'agit de passer du proprioceptif à l'intéroceptif, du thymique à l'épistémique, du sentiment à la connaissance, et cela ne va pas de soi car le vouloir et le devoir ne sont pas le pouvoir.

Comment donc "aller au bout de son impression" ? Comment aller au-delà du sensible ? Comment

"aller avec ma pensée au-delà de l'image ou de l'odeur ?" (p. 233 / P. 178)

afin de saisir ce qui se trouve sous tous ces traits morphologiques de surface, de ligne, de reflet, d'odeur, de nuance, sous toutes ces apparences

"qui, sans que je pusse comprendre pourquoi, m'avaient semblé pleines, prêtes à s'entr'ouvrir, à me livrer ce dont elles n'étaient qu'un couvercle" (p. 233 / P. 178-179).

L'assomption des phénomènes qui se trouve au cœur de la performance épistémique va permettre d'expliquer qu'il n'y a *rien* derrière le sensible, et cela non pas parce que l'être nouménal n'est qu'un néant (la performance serait alors complètement

déceptive) mais parce qu'il se donne dans sa tenue "aristocratique". *Le sensible tient tout seul*. Il n'a pas besoin d'un sujet-interprétant. *Il est son propre interprétant*. Son essence est en quelque sorte à fleur d'apparence. Sémiotiquement parlant, la sémiotique du monde naturel n'est pas une sémiotique venant catégoriser un monde de formes naturelles (de morphologies sensibles) par une forme du contenu *extrinsèque*. C'est, de par la manifestation sensible elle-même, *une forme du contenu*. La pensée n'a donc pas à chercher la vérité derrière les apparences. La vérité n'est pas profonde. Elle est étalée en surface. Elle doit simplement être rigoureusement *décrite*.

VI. LES CLOCHERS DE MARTINVILLE

C'est dans ce contexte que se situe l'épisode des clochers qui, pour la quête épistémique entreprise par le sujet Marcel, représente ce que l'on appelle en sémiotique l'épreuve décisive ou la performance.

Avant l'épreuve décisive, le sujet se trouve démodalisé relativement au pouvoir et pâtit de son impuissance créatrice. Son vouloir n'est au fond qu'une velléité. "Une fois pourtant", il se trouve dans une disposition et des circonstances assez particulières pour franchir le seuil de son inhibition et approfondir son impression.

"Une fois pourtant (...) j'eus une impression de ce genre et ne l'abandonnai pas sans un peu l'approfondir" (pp. 234-235 / P. 179).

Monté en rentrant de promenade dans la voiture de leur ami le docteur Percepied, assis près du cocher et saisi par la vitesse, Marcel découvre soudain le spectacle des deux clochers de Martinville. Son déplacement spatial en tant qu'observateur induit évidemment un déplacement relatif des clochers et c'est sur ce *mouvement* que va porter la performance.

La véridiction de l'apparaître est fortement reprise ; le plaisir "spécial" et "obscur" corrélatif, "qui ne ressemblait à aucun autre", est fortement souligné :

"Je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois." (p. 235 / P. 180)

"Je ne savais pas la raison du plaisir que j'avais eu à les apercevoir à l'horizon et l'obligation de chercher à découvrir cette raison me semblait bien pénible." (p. 235 / P. 180)

Le spectacle porte sur "le mouvement" et "la clarté".

(i) En ce qui concerne la lumière, au départ "le soleil couchant" donne sur les clochers. "L'ensoleillement de leur surface" anime "la forme de leur flèche". À la fin, il ne demeure que leur silhouette : "tout noirs cette fois, car le soleil était déjà couché".

(ii) Mais c'est le mouvement relatif qui est vraiment fondamental. Il est la seule chose distinguant l'impression des clochers d'autres images ensoleillées. Les deux clochers de Martinville, associés à celui, plus lointain de Vieuxvicq,

"que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de faire changer de face" (p. 235 / P. 180)

et

"le déplacement de leurs lignes" (p. 235 / P. 180)

va devenir le support de la performance. Pourquoi ? Parce qu'il va permettre *la conversion de l'impression d'abord en pensée puis en langage*.

L'opération véridictoire ne fait aucun doute. Proust décrit, et admirablement, une *révélation* conjuguant une assomption (passage du conflit Secret / Mensonge à l'évidence du Vrai) à un état passionnel euphorique d'ivresse et d'enthousiasme.

"Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elle m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant d'avant, qui se formula en mots dans ma tête, et le plaisir que m'avait fait tout à l'heure éprouver leur vue s'en trouva tellement accru que, pris d'une sorte d'ivresse, je ne pus plus penser à autre chose." (p. 236 / P. 180-181)

La pensée qui jusqu'ici, à cause du conflit insurmontable opposant l'expérience sensorielle et affective à l'expérience intellectuelle et "philosophique", se trouvait inhibée, la pensée vient de trouver un objet à quoi s'appliquer et, avec elle, le sujet vient d'acquérir un objet modal le modalisant enfin selon le pouvoir. La pensée se formule linguistiquement :

"puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir que cela m'était apparu" (p. 236 / P. 181)

et, pour cette raison, produit un brusque changement d'état passionnel. Encore un instant avant incompatible au plaisir, elle se métamorphose en "enthousiasme" et le sujet peut, enfin, y "obéir". Le vouloir du Destinateur se met enfin à coïncider non seulement avec le devoir mais également avec le vouloir et le pouvoir du sujet. Celui-ci *s'auto-destine* et, aidé de l'adjuvant qu'est la mémoire, accède à l'écriture (à la littérature).

Mais quelle peut donc bien être la révélation permettant au jeune Marcel de formuler enfin la loi de son esthétique ? La transformation de l'impression en pensée formulable puis de la pensée en langage ne peut se réduire à la découverte d'une simple description au sens banal du terme. Il y faut tout autre chose pour que Proust lui accorde une telle importance. Pour comprendre ce qui est en jeu, on peut se laisser guider par deux choses :

- (i) Proust est — nous l'avons vu au chapitre précédent à propos de la petite phrase de Vinteuil et nous l'avons vu dans ce chapitre à propos des cosmos de la Vivonne et de Guermantes — un théoricien hors pair de la phénoménologie de la perception. Il est le frère littéraire des grands artistes-savants de la musique et de la peinture.
- (ii) Ce sont les différences que présente la comparaison des deux textes qui doit servir de fil directeur.

On constate alors aussitôt que la "révélation" concerne le fait que la *dynamique des rapports relatifs de position entre des actants spatiaux constitue en elle-même une syntaxe actantielle*, une syntaxe topologique qui est déjà une syntaxe actantielle authentique. Il est par conséquent légitime

- (i) d'anthropomorphiser les acteurs figuratifs que sont les clochers ;
- (ii) de désobjectiver leurs mouvements relatifs pour les réobjectiver ; et
- (iii) d'appliquer à leurs déplacements cette syntaxe actantielle.

Proust découvre donc à travers l'actantialité un lien profond et inédit entre la perception et le langage, entre les morphologies ou les Gestalten perceptives et une syntaxe spatio-temporelle de l'action.

Le second texte (qui constitue un fort bel exemple de discours rapporté et d'auto-citation) le démontre. Il reprend le premier en y ajoutant d'abord quelques métaphores qui établissent des liens classématiques avec tout un ensemble d'univers figuratifs que nous avons déjà rencontrés :

"Les trois clochers étaient toujours au loin devant nous, comme trois oiseaux posés sur la plaine." (p. 237 / P. 181)

"Ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or." (p. 237 / P. 182)

"[Ils] n'étaient plus que comme trois fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la ligne basse des champs." (p. 237 / P. 182)

"Ils me faisaient penser aux trois jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité." (p. 237 / P. 182)

Oiseaux, gouttes d'or, fleurs, jeunes femmes délaissées : par leurs codes et leurs figures, ces métaphores récapitulent le tableau impressionniste du "côté" de Guermantes.

D'autre part, et c'est l'essentiel, le second texte objective, anime et *personnifie* les clochers par tout un choix de verbes anthropomorphes.⁴⁸

48 Rappelons que "la personnification est un procédé narratif qui consiste à attribuer à un objet (...) des propriétés qui permettent de le considérer comme un sujet, autrement dit, qui consiste à le doter d'un programme narratif à l'intérieur duquel il puisse exercer un faire" (Greimas-Courtès [1979], p. 274).

"Seuls, s'élevant du niveau de la plaine et comme perdus en rase campagne, montaient vers le ciel les deux clochers de Martinville." (p. 236 / P. 181)

"Venant se placer en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq, les avaient rejoints." (p. 236 / P. 181)

"Puis le clocher de Vieuxvicq s'écarta, prit ses distances, et les clochers de Martinville restèrent seuls. (...) Ils s'étaient jetés si rudement au-devant d'elle [la voiture]..." (p. 237 / P. 181)

"Restés seuls à l'horizon à nous regarder fuir, ses clochers et celui de Vieuxvicq agitaient encore en signe d'adieu leurs cimes ensoleillées." (p. 237 / P. 181)

"Parfois l'un s'effaçait pour que les deux autres pussent nous apercevoir un instant encore." (p. 237 / P. 181-182)

"Ils virèrent (...) et disparurent à mes yeux." (p. 237 / P. 182)

"Je les vis timidement chercher leur chemin et, après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit." (p. 237 / P. 182)

Il serait fallacieux d'interpréter cette anthropomorphisation personnifiante comme une simple "subjectivisation", une sorte "d'animisme" magique. Il s'agit de tout à fait autre chose, d'une réelle portée cognitive. Les clochers ne sont pas animés comme il en serait des acteurs d'un conte merveilleux. C'est leur *mouvement* même qui les anthropomorphise spontanément à travers l'application de *verbes* :

- (i) les interactions spatio-temporelles induites par leurs déplacements relatifs sont spontanément verbalisées par certains verbes ;
- (ii) ceux-ci ont une structure casuelle impliquant certains traits sémantiques de leurs actants ;
- (iii) ces traits sont alors attribués aux actants "clochers" et les animent.

Précisons. Certes le mouvement relatif des objets par rapport à un observateur mobile est apparemment "subjectif" au sens où il dépend du point de vue de l'observateur. Mais on peut l'objectiver en considérant l'observateur comme fixe (c'est un aspect trivial de la relativité du mouvement). Ce sont alors les objets qui se déplacent les uns relativement aux autres. Or ce que découvre le jeune Marcel est que ces déplacements sont naturellement et adéquatement descriptibles par des verbes anthropomorphes et que, par conséquent, une syntaxe verbale peut être fondée dans les rapports de positions spatio-temporelles. Il y a là, répétons-le, une découverte théorique liant perception et langage. Le jeune Marcel fait l'expérience *d'un réalisme linguistique*

de la perception. La trouvaille est pour lui d'une telle portée épistémique qu'après s'être auto-destiné, il auto-sanctionne sa performance :

"quand (...) j'eus fini de l'écrire [la page], je me trouvai si heureux, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux (...)." (p. 238 / P. 182)

Il faut noter que la "découverte" de Proust est scientifiquement fondée. De même que des peintres comme Monet ou Cézanne ont exploré des propriétés fondamentales de la sensation et de la perception visuelles, Proust explore ici en tant que poète un phénomène profond, bien étudié depuis les travaux précurseurs de psychologues comme Michotte, Heider et Simmel dans les années 1940, et qui consiste à attribuer spontanément des actions *intentionnelles* (lexicalisées par des verbes appropriés) à de purs déplacements spatiaux.⁴⁹

VII. PERCEPTION ET ÉNONCIATION

Dans sa thèse,⁵⁰ Jacques Fontanille a développé une analyse aigüe de la séquence des clochers de Martinville. Il a profondément étudié l'esthétique proustienne comme épistémologie et théorie de la connaissance. Parmi les nombreux aperçus qu'il propose nous en retiendrons quelques-uns concernant très directement nos hypothèses.

Fontanille montre en détail que l'épistémologie proustienne est une épistémologie des points de vue — donc de l'actant observateur — et cela tant au niveau de l'expérience sensorielle qu'à celui de l'expérience morale (certaines de ses pages sur l'observation et l'interprétation du visage d'Albertine sont particulièrement intéressantes). Les objets perçus, les figures du monde naturel, sont des synthèses de faces, d'aspects, de profils, de côtés — Husserl dirait d'esquisses — et, à ce titre, Proust est contemporain entre autres de la phénoménologie de la perception, de Cézanne et du cubisme.

Fontanille décrit les opérations sémiotiques proustiennes dans le cadre d'une théorie actantielle de l'observateur. Le sujet passivement réceptif de l'expérience sensorielle est le sujet dit "récepteur" dont l'objet corrélatif est un phénomène dit quant à lui "émetteur"⁵¹ et dont la subjectivité est "exclusive et transitive". Les phénomènes se décomposent en traits figuratifs (actoriels, spatiaux, temporels) pris en charge par des rôles figuratifs. Il y a "'dislocation' des figures du monde naturel en traits et en rôles".

49 Cf. Heider-Simmel [1944].

50 Fontanille [1987].

51 Il ne s'agit évidemment là que d'une approximation puisque la psychologie de la perception, l'intelligence artificielle et les sciences cognitives ont montré à quel point la réceptivité sensorielle est une opération complexe de nature cognitive, algorithmique et inférentielle.

Elles doivent être interprétées. Superposé à l'actant récepteur, on trouve par conséquent le sujet cognitif "observateur" dont l'objet corrélatif est un phénomène non seulement émetteur mais également "informateur"⁵² et dont la subjectivité est "intégratrice, réflexive et transitive à la fois". La perception est une simple activité alors que l'observation est une faculté cognitivement modalisée. C'est un faire interprétatif. Cela implique que, comme informateur, le phénomène devienne un actant à son tour modalisé et susceptible d'exercer sur le sujet un faire persuasif. Comme nous l'avons constaté, le figuratif est un terrain où le Destinateur peut opérer "à fleur de manifestation".

"Observateur et informateur se construisent mutuellement au niveau figuratif"

et les catégorisations suivant la catégorie du Subjectif et de l'Objectif dépendent de "l'interface informative".

Fontanille applique ce principe à la double narration proustienne pour montrer que les deux textes donnent des versions différentes

"des opérations cognitives de l'observateur et de l'informateur".

(i) Comme "prise de conscience", le passage d'une variante à l'autre satisfait au "schéma narratif complet" et déploie des "programmes narratifs canoniques". Il se déroule essentiellement sur la dimension cognitive et conduit modalement du vouloir-savoir d'abord au devoir-savoir puis surtout au pouvoir-savoir. Il porte sur l'interprétation des traits actoriels et des rôles figuratifs de l'émetteur devenu informateur : lignes, formes, surfaces, couleurs, lumière, etc.

(ii) Dans sa sanction glorificatrice de l'observateur, le second texte (rapporté) serait essentiellement un "réembrayage partiel de l'observateur".

"À la mise en scène de l'observation, s'est substituée la mise en scène de l'énonciation".

Le secret cherché dans le texte initial "derrière" les phénomènes comme un être voilé immanent à "l'émetteur" se transformerait alors en une "métaphore de l'énonciation".

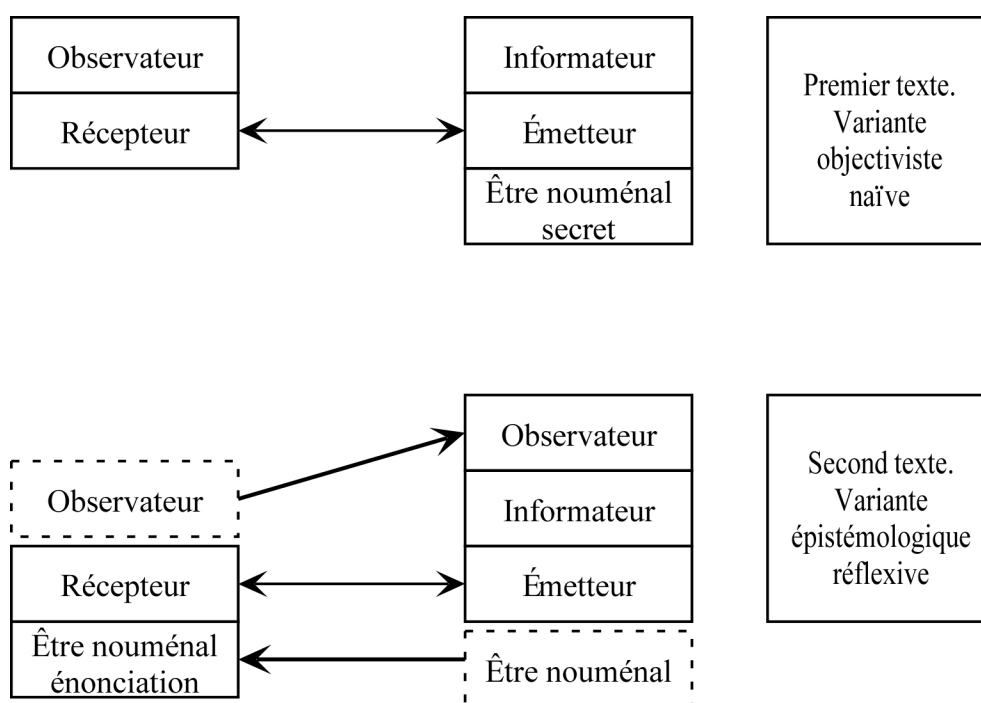
(iii) Cette opération fondamentale se marquerait par un chiasme entre subjectif et objectif à l'intérieur de la catégorie de l'observateur. Dans le texte initial — qui est naïvement "objectiviste" — le sujet est un "je" récepteur doublé du rôle cognitif d'observateur alors que les clochers ne sont que des objets inertes réduits au simple rôle d'émetteurs de sensations. "Seuls les traits spatiaux de l'observateur sont 'vrais' ". Ceux de l'informateur ne sont que des "illusions d'optique". Dans le texte rapporté où les

52 On pourrait aussi utiliser un métaterme moins anthropomorphe, par exemple, comme en physique, celui d'observable.

clochers organisent eux-mêmes leur ballet, le sujet se trouve neutralisé par un "nous" le réduisant au simple rôle de récepteur alors que c'est *l'émetteur* lui-même qui se trouve doublé du rôle cognitif d'informateur et, même, c'est là le chiasme, du rôle d'observateur après que les clochers aient été animés et personnifiés en sujets de faire (monter, se placer, rejoindre, se jeter, agiter, etc.).

(iv) Mais le "nous" du texte rapporté n'est pas pour autant un sujet cognitivement déchu que la personnification des informateurs réifierait. Certes, ce n'est plus un sujet observateur exerçant un faire interprétatif sur les traits figuratifs obtenus par débrayage cognitif, c'est-à-dire un sujet interprétant les structures sous-jacentes aux observables en narrativisant le donné appréhendé conformément à des schèmes typiques, des rôles thématiques standard, etc. Toutefois, en tant que sujet observateur neutralisé, il se trouve renvoyé au sujet de l'énonciation.

(v) Le "secret" des clochers de Martinville concernerait donc en définitive la prise de conscience réflexive des structures sémiotiques universelles du parcours génératif. Le "secret" consisterait dans la prise de conscience du fait que les figures du monde naturel sont des figures d'une *sémiotique* du monde naturel et qu'elles sont, par conséquent, des formations sémiotiques, autrement dit les termes aboutissant d'un processus stratifié de constitution du sens.



Jacques Fontanille a selon nous vu très juste dans cette analyse du transfert du rôle cognitif d'observateur du côté de l'émetteur, transfert venant dédoubler le sujet en

un sujet perceptif récepteur et un sujet de l'énonciation. En particulier, il est clair que si l'être nouménal secrètement sous-jacent au paraître phénoménal peut être évacué, c'est qu'il se trouve réembrayé sur le sujet de l'énonciation.

D'ailleurs comme nous espérons l'avoir montré, le chiasme de l'observateur et de l'observable possède un corrélat objectif, non pas au sens objectiviste naïf mais au sens phénoménologique. Le "secret" ne s'identifie pas seulement à une réflexivité sémiotique. Il conduit, nous l'avons vu, à une véritable découverte.

On ne peut formuler rigoureusement celle-ci en se restreignant à des concepts exclusivement sémiotiques. La sémiotique du monde naturel comporte certes, par définition, une dimension sémiotique. Mais, elle comporte également une dimension *morphologique*. Or, si les opérations de Proust sont — et génialement — d'ordre sémiotique, leur objet est, quant à lui, morphologique. Le réembrayage sur l'énonciation permet de se "débarrasser" de la magie du sens, d'en libérer l'apparaître mais en y révélant une auto-structuration qui est déjà en soi une forme du contenu. Disons que l'épisode des clochers de Martinville fournit un exemple de la façon dont s'opère chez un artiste la *constitution* (j'aimerais dire transcendantale) de la réalité : l'énonciation — ce que Kant appelait la finalité subjective formelle — s'y égale à un approfondissement du réel — ce que Kant appelait la finalité interne objective.⁵³

CONCLUSION

Nous avons vu quelle signification il est possible d'attribuer au concept proustien de "côté". Régions spirituelles, types idéaux de paysages, les "côtés" sont des "sols sacrés" supportant des opérations cognitives *formatrices et constitutives* du sujet Marcel, des "expressions géographiques abstraites" (Méséglise vue de la plaine, Guermantes paysage de rivière) lui permettant de "démarquer", de "séparer", bref, de catégoriser intéroceptivement son environnement extéroceptif.

"Car il y avait autour de Combray deux 'côtés' pour les promenades, et si opposés qu'on ne sortait pas en effet de chez nous par la même porte, quand on voulait aller d'un côté ou de l'autre : le côté de Méséglise-la-Vineuse, qu'on appelait aussi le côté de chez Swann, [...] et le côté de Guermantes." (p. 177 / P. 134)

"Si Méséglise était pour moi quelque chose d'inaccessible comme l'horizon, dérobé à la vue, si loin qu'on allât, par les plis d'un terrain qui ne ressemblait déjà plus à celui de Combray, Guermantes, lui, ne m'est apparu que comme le terme, plutôt idéal que réel, de son propre 'côté', une sorte d'expression géographique abstraite comme la ligne de l'équateur, comme le pôle, comme l'Orient. Alors, 'prendre par Guermantes' pour aller à Méséglise, ou le contraire, m'eût semblé une

53 Cf. Petitot [1985b].

expression aussi dénuée de sens que prendre par l'est pour aller à l'ouest. [...] Je leur donnais, en les concevant ainsi comme deux entités, cette cohésion, cette unité qui n'appartiennent qu'aux créations de notre esprit." (p. 178 / P. 134)

"À côté d'eux, avant qu'on fût arrivé sur le sol sacré de l'un ou de l'autre, les chemins purement matériels au milieu desquels ils étaient posés comme l'idéal de la vue de plaine et l'idéal du paysage de rivière, ne valaient pas plus la peine d'être regardés que, par le spectateur épris d'art dramatique, les petites rues qui avoisinent un théâtre. Mais surtout je mettais entre eux, bien plus que leurs distances kilométriques, la distance qu'il y avait entre les deux parties de mon cerveau où je pensais à eux, une de ces distances dans l'esprit qui ne font pas qu'éloigner, qui séparent et mettent dans un autre plan. Et cette démarcation était rendue plus absolue encore parce que cette habitude que nous avons de n'aller jamais vers les deux côtés un même jour, dans une seule promenade, mais une fois du côté de Méséglise, une fois du côté de Guermantes, les enfermait pour ainsi dire loin l'un de l'autre, inconnissables l'un à l'autre, dans les vases clos et sans communication entre eux d'après-midi différents." (p. 178-179 / P. 135)

Nous avons vu comment, à travers une réflexivité sémiotique sans pareille, Proust construit ses "côtés" comme *un parcours génératif inversé*, en quelque sorte *rétroagi*. Au lieu de partir de structures sémantiques (valeurs et prégnances) et syntaxiques (opérations logiques sous-tendant la dynamique actantielle) profondes pour en arriver par paliers et par conversions successives aux configurations discursives et aux figures du monde naturel, il montre au contraire comment, dans la constitution temporelle de sa personnalité, il a parcouru puis mémoriellement sédimenté un chemin le conduisant à rebours de celles-ci à celles-là. Cela seul suffirait à faire de Proust — mémorialiste du théâtre des impressions et de l'assomption du visible — le Turner de la littérature.

Si l'on songe que, ce faisant, non seulement il a réécrit partiellement *La Divine Comédie* (et une bonne part de la mythologie gréco-latine), mais qu'il a également conquis des thèmes phénoménologiques aussi fondamentaux que ceux de l'apparaître et de la temporalité, on ne peut que lui appliquer la reconnaissance que Swann, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, appliquait lui-même à Vinteuil :

"Ô audace aussi géniale peut-être que celle d'un Lavoisier, d'un Ampère, l'audace d'un Vinteuil expérimentant, découvrant les lois secrètes d'une force inconnue, menant à travers l'inexploré, vers le seul but possible, l'attelage invisible auquel il se fie et qu'il n'apercevra jamais !".

BIBLIOGRAPHIE

- Compagnon, A., 1989. *Proust entre deux siècles*, Paris, Le Seuil.
- Courtès, J., 1976. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette.
- Dante Alighieri, 1965. *Œuvres complètes*, (trad. André Pézard), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Deleuze, G., 1963. *La philosophie de Kant*, Paris, Presses Universitaires de France.
- 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.
- 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.
- Greimas A.J., Fontanille, J., 1991. *Sémiotique des passions*, Paris, Le Seuil.
- Heider, F., Simmel, M., 1944. "An experimental study of apparent behavior", *American Journal of Psychology*, 57, 243-259.
- Henry, A., 1983a. *Marcel Proust. Théories pour une Esthétique*, Paris, Klincksieck.
- Henry, A., 1983b. *Proust romancier. Le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion.
- Kristeva, J., 1994. *Proust et le temps sensible*, Paris, Gallimard.
- Petitot, J., 1982. "Sur la décidabilité de la vérité", *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.
- Petitot, J., 1988. Un mémorialiste du visible (la quête du réel chez Proust), *Protée*, 16, 1-2, 39-52.
- 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.