Centro Internazionale
di Semiotica e di Linguistica

Documents de Travail

et pré-publications

Jean Petitot

Les 14 rôles de la phrase de Vinteuil dans "Un amour de Swann"

Università di Urbino
Italia

227-228
ottobre-novembre 1993

serie D

Les 14 rôles de la phrase de Vinteuil dans "Un amour de Swann"

document de travail *

Introduction

1. Histoire d'une étude

Cette étude reprend une recherche de 1983 demeurée jusqu'ici inédite pour des raisons contingentes. Elle la reprend dans un cadre épistémologique précis qu'il nous faut préciser d'emblée.
Voilà déjà plus de dix ans que nous insistons de façon récurrente sur la nécessité de compléter la sémiotique narrative et discursive standard dans deux directions complémentaires:
(i) celle, en-deçà du sens, d'une sémiotique du monde naturel et même, plus strictement, *d'une phénoménologie de la perception, de l'apparaître et de la manifestation* (au sens développé par Husserl dans les *Ideen I* et *II* et par Merleau-Ponty dans ses derniers cours au Collège de France concernant la *Naturphilosophie*) [1];
(ii) celui, au-delà du sens, d'une herméneutique de l'Idée et d'une logique du signifiant [2].
Fortement contestée au début des années 80, cette stratégie d'ouverture de la sémiotique structurale est désormais largement acceptée, du moins en ce qui concerne le point (i). Du côté d'une phénoménologie de la perception, les liens établis par la sémiotique avec les sciences cognitives ont permis l'analyse d'un sens *schématique* ancré dans les structures gestaltistes de la perception. Ce sens schématique, qu'il

* Une version abrégée de ce texte a été lue dans le cadre du séminaire "Sens et textualité" (10-11 juillet 1993), organisé par le Centre International de Sémiotique et de Linguistique et coordonné par Per A. Brandt.

s'agisse des "imaging systems" de Len Talmy ou des "image-schemas" de Ron Langacker, George Lakoff et Mark Johnson, est de nature *iconique* et *morphologique*. [3] Il approfondit considérablement la façon dont les sèmes extéroceptifs (constituant ce que la sémiotique standard appelait autrefois le niveau "sémiologique") fonctionnent dans la sémiotique du monde naturel.
Comme P.A. Brandt y a insisté, le sens iconique est sous-jacent au sens "discursif", qui est, lui, de nature *herméneutique*. Un problème fondamental devient alors de savoir comment le discursif *s'édifie* sur le morphologique à partir de processus *de symbolisation*. Parmi ces processus, ceux relevant d'une logique du signifiant jouent un rôle essentiel.
C'est de l'ensemble de ces niveaux de sens hétérogènes et de leurs articulations que nous voudrions traiter ici à partir d'un exemple proustien. Nous allons voir que le fonctionnement sémiotique de la phrase de Vinteuil fournit un exemple extraordinaire de dispositif sémiotique fonctionnant à pas moins de *quatorze niveaux différents*, allant de celui d'une morphologie sensorielle pré-sémiotique à celui d'une fonction signifiante post-sémiotique [4].

2. Remarques préliminaires

2.1. En son temps (1983), ce texte a profité de discussions avec Marco Jacquemet, qui a récemment publié son étude sur le rythme de la phrase de Vinteuil dans les *Nouveaux Actes Sémiotiques* [5].
2.2. Pour des raisons évidentes de limitation de corpus, nous nous restreindrons au fonctionnement de la petite phrase dans *Un amour de Swann*.
2.3. Nous ne chercherons pas ici à faire l'analyse textuelle du texte proustien. Nous considérons Proust comme un théoricien de la sémiotique hors pair et ce qui nous intéresse ici est de mettre à jour sa théorie même.
2.4. Pratiquant une lecture sémiotique *immanente*, nous ne nous référerons pas aux commentaires, pourtant nombreux et remarquables, déjà consacrés à ces passages de *La Recherche*, qu'il s'agisse de ceux de Poulet, de Barthes, de Genette, d'Anne Henry ou de Deleuze. Signalons toutefois l'affinité qui existe entre notre propos et l'analyse deleuzienne de la théorie du signe chez Proust [6].
2.5. Rappelons aussi, sur le plan sémiotique, les belles analyses consacrées par Jacques Fontanille à l'épistémologie proustienne [7].

3. "L'épistémologie" proustienne dans les 14 rôles de la petite phrase

Il n'est pas besoin de rappeler qu'*Un amour de Swann* est l'un des textes majeurs consacrés à l'analyse de la passion amoureuse. C'est un véritable traité "d'épistémologie" sentimentale. Il met en scène un "schéma narratif" au moyen d'un dispositif textuel où les concepts théoriques du métalangage sémiotique se trouvent eux-mêmes (avant l'heure en quelque sorte) "discursivisés". Tel est en particulier le cas des structures sémio-narratives profondes, sémantiques et actantielles. Proust a réussi ce tour de force d'actorialiser dans la fameuse petite phrase de Vinteuil le fonctionnement sémiotique des valeurs axiologiques investies dans un objet-valeur (Odette). Le traité d'esthétique et d'éthique que constituent les séquences consacrées à la petite phrase peut donc être à bon droit considéré comme un traité de sémiotique fondamentale. Or, comme nous allons le voir, il est entièrement centré sur l'opposition entre un sens "morphologique" et un sens "herméneutique".

La petite phrase fonctionne à, au moins, 14 niveaux différents: comme saillance figurative, comme structure morphologique (Gestalt), comme prégnance thymique et affect esthétique, comme visée idéale, objet modal et forme de l'Idée, comme magie, comme sujet cognitif, observateur, informateur et supposé-savoir (délégué du Destinateur), enfin comme signifiant et objet-valeur métaphore de l'objet d'amour.

Les 14 fonctions de la petite phrase	
1.	Saillance figurative.
2.	Structure morphologique (Gestalt).
3.	Prégnance thymique.
4.	Affect esthétique.
5.	Visée idéale.
6.	Objet modal.
7.	Forme de l'Idée.
8.	Magie.
9.	Sujet cognitif.
10.	Observateur.
11.	Informateur.
12.	Supposé-savoir (délégué du Destinateur).
13.	Signifiant.
14.	Objet-valeur métaphore de l'objet d'amour.

Nous les commenterons en nous attachant de façon privilégiée:
i) aux rapports entre saillance et prégnance et aux procédures de symbolisation permettant d'édifier un sens herméneutique sur un sens morphologique;
ii) au statut esthétique du sujet, statut "dérélictif" corrélatif du "détournement" des Destinateurs noologiques: il est caractéristique des esthétiques modernes post-romantiques.
Le point ii) concernera la petite phrase comme actant cognitif (adjuvant ou délégué du Destinateur) et la fonction du *génie* qui extorque au Destinateur ses valeurs pour les encoder figurativement. Ce "savoir" attribué à la petite phrase n'est évidemment que la manifestation de la position du sujet "Swann" comme actant fonctionnel dans son parcours actantiel. Mais, comme nous le verrons, il conduit à de profondes investigations sur le statut *véridictoire* de l'être du sujet.
Le point i) concernera quant à lui la petite phrase comme figure articulée du plan de l'expression de la sémiotique du monde naturel. Il nous conduira à quelques remarques sur le niveau *abstrait* de la composante figurative du parcours génératif.
Ces deux aspects sont d'ailleurs fortement intercorrélés. En effet, en deçà de toute conventionalité normative et de tout canon artistique, l'esthétique concerne avant tout (Kant l'avait déjà magistralement montré) la sémiotique du monde naturel (les figures du plan de son expression) dans son rapport non pas tant avec des figures du contenu qu'avec *les Destinateurs* (qui contrôlent les paradigmes des valeurs). Si le monde naturel est bien le langage figuratif de l'apparaître sensible, autrement dit la structuration qualitative – morphologique – du monde en structures et en états de choses perceptibles et linguistiquement descriptibles, alors il faut distinguer *trois* modes d'existence d'un objet "sensible":
i) l'objet comme objet "objectif" transcendant le sujet: l'objet des sciences physiques, chimiques ou biologiques;
ii) l'objet comme apparence subjective pour un observateur doté d'un appareil sensoriel;
iii) et, en deçà de cette opposition traditionnelle entre objet transcendant externe et représentation psychologique interne, l'objet comme *apparaître* et phénomène pur, l'objet comme épiphanie de sa présence (Erscheinung).
Classiquement, on disqualifie l'apparaître en apparence, le sujet devant alors s'approprier l'être objectif en traversant le mur du paraître (du semblant). Pourtant de la troisième Critique kantienne à la phénoménologie husserlienne, il existe une tradition philosophique remarquable ayant fait de la problématique morphologique de l'appa-

raître et de la présence le titre d'un problème majeur. Elle se prolonge actuellement dans le traitement mathématique (morphodynamique) du niveau morphologique. Dans ce contexte, l'esthétique consiste à comprendre comment une forme perceptivement saillante peut devenir investie de prégnances sémantiques et, ainsi nimbée d'une aura, venir affecter le sujet. On pourrait dire, qu'originairement, l'esthétique est la possibilité de "lire" les modalités des Destinateurs à fleur de manifestation (i.e. en dehors de tout *contenu* extéroceptif), la sémantique fondamentale (intéroceptive-proprioceptive) se "branchant" directement sur un niveau figuratif (abstrait) à travers ce que nous avons proposé ailleurs d'appeler une *conversion figurative* [8].

I. La petite phrase comme saillance figurative

Commençons par la problématique de la parution morphologique.
La première apparition de la petite phrase s'effectue dans une séquence intercalée au cours de laquelle Swann, la réentendant chez les Verdurin, s'en *remémore* la première audition. La remémoration temporalise l'opération d'actualisation d'un objet-valeur, i.e. son passage de l'état virtuel à l'état actuel. Déjà là comme latente et non identifiée (virtuelle), la petite phrase va être reconnue lorsqu'Odette sera rencontrée. Cette concomitance instaure le sujet Swann (S) comme sujet sémiotique de quête. "Avant", la petite phrase n'était qu'une "belle inconnue" animée d'un "amour inconnu". Cette non-connaissance couplée au désir engendre la relation d'intentionalité S→O entre sujet et objet. Notons que la valeur (le sens de l'amour) n'est pas reconnue comme telle. Faute de contrat fiduciaire avec le Destinateur transcendant, elle ne pourra d'ailleurs pas l'être. Sa méconnaissance est structurelle et constitue précisément le cœur du dispositif proustien: ce que nous appellerons plus bas "la véridiction de l'âme". Elle n'est identifiée que par contiguïté avec Odette. La façon dont ce contact (métonymie ou déplacement et non pas métaphore ou condensation) instaure Odette comme objet-valeur est très différente d'un investissement direct d'un objet par une valeur. Il s'agit d'un *marquage signifiant* qui sélectionne l'objet en dehors de toute valeur intrinsèque et de tout Destinateur social (cf. plus bas).
Dans cette première évocation, l'opposition saillance/prégnance est particulièrement nette. La petite phrase apparaît d'abord comme une pure *morphologie sonore*, une pure saillance figurative émergeant de "la qualité matérielle des sons" et organisée sur la dualité instrumentale très marquée entre les deux "acteurs" musicaux que sont le violon

et le piano, le premier assumant la catégorie de la tension et le second celle de la fluidité et de la multiplicité.

> (1) "L'année précédente, dans une soirée, il avait entendu une œuvre musicale exécutée au piano et au violon. D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons sécrétés par les instruments. Et ç'avait déjà été un grand plaisir quand au-dessous de la petite ligne du violon mince, résistante, dense et directrice, il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune." (I. 272-273)[9].

On notera:
i) la subtilité des procédures d'aspectualisation (durativité itérative du violon vs inchoativité du piano) et de tensivité (tension du violon vs fluidité jaculatoire du piano) ainsi que la richesse des catégories figuratives: /ligne + "directrice"/ vs /plan/, /mince/ vs /masse indivise/, /résistante + dense/ vs /clapotement + multiforme + entrechoquée + agitation/;
ii) la métaphore cosmologique des flots au clair de lune connectant une isotopie sonore à une isotopie visuelle; et
iii) le curieux "au-dessous" qui annonce une problématique véridictoire du dévoilement.
On notera également, à côté de l'articulation des figures, une *syntaxe* liant les deux acteurs instrumentaux. Cette syntaxe est positionnelle. Nous allons voir qu'en s'anthropomorphisant, elle produira un remarquable effet *d'actualisation* S-O permettant à la petite phrase de devenir dans sa morphologie même, dans l'articulation même de ses figures, un analogon de la relation amoureuse. Ici, dans ce premier temps, la syntaxe positionnelle se réduit à "s'élever d'au-dessous".
Cette dualité instrumentale (sexuellement connotée) est fortement récurrente. Mais les oppositions figuratives et les métaphores cosmologiques se transforment. Une recatégorisation permanente y est à l'œuvre. Après la séquence intercalée de la réminiscence, Swann retrouve et reconnaît la petite phrase dans sa morphologie (saillance perceptive).

> (2) "Or (...) tout d'un coup après une note longuement tendue pendant deux mesures, il vit approcher, s'échappant de sous cette sonorité prolongée et tendue comme un rideau sonore pour cacher le mystère

de son incubation, il reconnut, secrète, bruissante et divisée, la phrase aérienne et odorante qu'il aimait." (I. 276).

Nous retrouvons l'aspectualisation et la tensivité. Mais la métaphore cosmologique a changé. Le *clapotement* naturellement *liquide* de l'agitation *indivise* des flots est devenu un *bruissement* naturellement *aérien* et *divisé*. Par le développement du localisateur "en-dessous" en "rideau" apparaît une véritable isotopie *véridictoire* ("cacher le mystère", "secrète") qui, métaphoriquement, est celle du corps féminin dévoilé et dénudé. De morphologie sonore, la petite phrase devient donc objet du voir (objet du fantasme), ce qui prépare son identification avec l'objet d'amour "Odette". Quant à la syntaxe positionnelle, elle se précise en "s'approcher en s'échappant de derrière un rideau", ce qui est déjà une anthropomorphisation.
Ensuite, itérativement (ce qui est marqué par l'emploi de l'imparfait: "Odette attendait Swann près de chez lui", "Madame Verdurin lui indiquait une place à côté d'Odette", "le pianiste jouait", etc.), Swann réentend la petite phrase.

(3) "Il [l'interprète] commençait par la tenue des trémolos de violons que pendant quelques mesures ont entend seuls, occupant tout le premier plan, puis tout d'un coup ils semblaient s'écarter et comme dans ces tableaux de Pieter de Hooch, qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entrouverte, tout au loin, d'une couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait." (I. 284-285).

Le *cadrage* met en scène l'objet fantasmatique du voir. Quant à l'éloignement, il manifeste une *disjonction spatiale* de nature proxémique indiquant que, comme figure actorialisée et féminisée, nimbée d'une aura, la petite phrase appartient à un ailleurs transcendant, celui du Destinateur (indice chromatique: "d'une couleur *autre*"). On notera également que la référence au tableau produit une forte anthropomorphisation: la petite phrase *apparaît*, comme un personnage, dans l'épiphanie de sa présence.
Et lors de la soirée avec Forcheville:

(4) "Sous l'agitation des trémolos de violons qui la protégeaient de leur tenue frémissante à deux octaves de là – et comme dans un pays de montagne, derrière l'immobilité apparente et vertigineuse d'une cascade, on aperçoit, deux cents pieds plus bas, la forme minuscule d'une promenade – la petite phrase venait d'apparaître, lointaine, gra-

cieuse, protégée par le long déferlement du rideau transparent, incessant et sonore." (II. 64).

On retrouve la tension du violon comme rideau – maintenant transparent – et protection. Mais c'est elle qui assume désormais les traits respectivement aériens du frémissement et maritimes de l'agitation et du déferlement. Ce chiasme est corrélatif d'une nouvelle transformation de la métaphore cosmologique des éléments, l'eau horizontale (mer), puis l'air, laissant place à l'eau verticale (cascade) et à la terre (montagne + chemin) tandis que le clair de lune (lumière + nuit) et la "lumière veloutée" s'idéalisent en vue. Quant à la disjonction spatiale par éloignement, elle demeure mais recatégorisée par le sème /surplomb/.
Et enfin, lors de la dernière rencontre, qui est une écoute en concert, les parties instrumentales jusqu'ici seulement thématisées, aspectualisées et spatialisées deviennent de plus elles-mêmes *actantialisées*. La petite phrase qui était déjà la figuration exemplaire d'un objet-valeur en général, voit sa sémantique figurative se *convertir* en syntaxe et, plus précisément, par le développement de l'isotopie "sexuelle", elle voit sa morphologie (comme articulation de figures du plan de l'expression de la sémiotique du monde naturel) se convertir en la forme même de l'intentionalité liant un sujet désirant à un objet de désir.

(5) "C'est que le violon était monté à des notes hautes où il restait comme pour une attente, une attente qui se prolongeait sans qu'il cessât de les tenir, dans l'exaltation où il était d'apercevoir déjà l'objet de son attente qui s'approchait, et avec un effort désespéré pour tâcher de durer jusqu'à son arrivée, de l'accueillir avant d'expirer, de lui maintenir encore un moment de toutes ses dernières forces le chemin ouvert pour qu'il pût passer, comme on soutient une porte qui sans cela retomberait." (II. 165).

De rideau et voile transparent, le violon devient actant sujet (homologuable à Swann lui-même). Explicitement sexualisée, sa tension devient attente, i.e. tensivité de l'intentionalité S→O. La petite phrase pianistique qui, jusque là, apparaissait à Swann en s'éloignant, s'approche maintenant de lui sans encore apparaître. L'actantialisation devient corrélative d'une dramatisation, celle de la nécessité de soutenir le désir. Du coup, la métaphore cosmologique elle-même se narrativise, s'anime et s'actorialise, la petite phrase devient un *récit*, un microcosme, symbolisant la Nature elle-même. L'amour de Swann, auquel elle servait jusque là de contrepoint, de signifiant et de métaphore, s'y trouve internalisé, naturalisé et universalisé, et par là même

dépersonnalisé. La petite phrase devient l'amour originaire tel qu'en lui même.

> (6) "Le beau dialogue que Swann entendit entre le piano et le violon au commencement du dernier morceau ! (...) D'abord le piano solitaire se plaignit, comme un oiseau abandonné de sa compagne; le violon l'entendit, lui répondit comme d'un arbre voisin. C'était comme au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la terre (...). Est-ce un oiseau, est-ce l'âme incomplète encore de la petite phrase, est-ce une fée, invisible et gémissant, dont le piano ensuite redisait tendrement la plainte ? Ses cris étaient si soudains que le violoniste devait se précipiter sur son archet pour les recueillir. Merveilleux oiseau! le violoniste semblait vouloir le charmer, l'apprivoiser, le capter." (II. 173).

La syntaxe positionnelle initialement embryonnaire est devenue pleinement une syntaxe actantielle et, avec la figure actorielle de l'"oiseau", s'introduisent les rôles thématiques de l'envol de l'âme (vers le ciel de la transcendance), de l'apprivoisement et de la capture. L'ascension spirituelle et symbolique de ce qui n'était jusque là que simple forme atteste que la petite phrase signe bien une quête de l'âme.
Après cette envolée discursive, la petite phrase, avant de disparaître, redevient à nouveau perception pure, cette fois non plus sonore mais lumineuse.

> (7) "Elle était encore là comme une bulle irisée qui se soutient. Tel un arc-en-ciel, dont l'éclat faiblit, s'abaisse, et puis se relève et, avant de s'éteindre, s'exalte un moment comme il n'avait pas encore fait: aux deux couleurs qu'elle avait jusque là laissé paraître, elle ajouta d'autres cordes diaprées, toutes celles du prisme, et les fit chanter." (II. 174).

En fait la petite phrase est devenue ici une prégnance objective (la lumière), mais une prégnance qui se trouve investie dans des saillances figuratives (bulle, arc-en-ciel, prisme) et y produit des effets figuratifs (irisation). On remarquera l'aspectualisation terminative dramatisée (le sursaut d'agonie), la chromaticité connectant l'isotopie sonore à l'isotopie visuelle (faire chanter des cordes diaprées) dans la plus pure tradition symboliste et l'irisation totalisant les couleurs (jusqu'ici restreintes au "mauve" dans (1) et à "une couleur autre" dans (7)). Ce parallèle entre la séduction amoureuse de l'âme-oiseau et l'irisation n'est pas fortuite. En effet, les prégnances subjectives (thymiques) sont "diffractées" par les objets-valeurs comme une prégnance objective (lumière) l'est par un prisme.

II. La petite phrase comme structure morphologique (comme Gestalt)

La petite phrase est initialement une pure saillance perceptive investie de prégnance. Mais à travers le travail intellectuel de la mémoire, elle devient une organisation individuée, une structure morphologique reconnaissable, une Gestalt cognitive [10].

> (8) "Ainsi à peine la sensation délicieuse que Swann avait ressentie était-elle expirée, que sa mémoire lui en avait fourni séance tenante une transcription sommaire et provisoire (...) si bien que, quand la même impression était tout d'un coup revenue, elle n'était déjà plus insaisissable. Il s'en représentait l'étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique." (I. 274).

Nous rencontrons là une série fortement redondante d'oppositions renvoyant à l'opposition primitive /saillance/vs /prégnance/: /valeur expressive/vs /impression/, /étendu/vs /inétendu/, /dessin/vs /musique/, /architecture/vs /son ou odeur/, /pensée/vs /indicible/, /forme organisée/vs /émotion/, /représentation athymique (cognitive) /vs /sensation thymiquement investie (euphorique) /. Proust réalise avec elles une opération sémiotique caractéristique de son épistémologie esthétique. Par cette doctrine "impressionniste", *il "remonte" au plan figuratif, sans la thématiser, la composante sémantique des structures profondes.* Rappelons que dans la théorie sémiotique standard, si la composante syntaxique profonde (i.e. la syntaxe fondamentale des opérations convertissant le carré sémiotique et la syntaxe actantielle) se relève discursivement en une syntaxe actorielle et spatio-temporelle, la composante sémantique profonde se relève quant à elle discursivement dans les procédures de thématisation et de figurativisation. Mais il n'est pas évident d'affirmer que les thèmes (que la thématisation dissémine dans les programmes et parcours narratifs) prennent en charge les valeurs (actualisées) de la sémantique fondamentale. En effet, il y a là un problème fondamental que, à la suite de Per Aage Brandt, nous avons développé ailleurs [11], celui du rapport entre le niveau sémantique (intéroceptif) profond et le niveau "sémiologique" (extéroceptif) discursif-figuratif des figures de contenu correspondant aux figures du plan de l'expression de la sémiotique du monde naturel. Car le monde naturel est essentiellement morphologique. Il est constitué de Gestalten saillantes, morphologiquement organisées, structurées et dotées de "valeurs expressives". C'est à ce langage figu-

ratif morphologique (qui est "architecture" et "dessin") que Proust oppose un ordre figuratif non gestaltiste, celui des prégnances. Ce conflit, *interne au figuratif*, entre prégnance et saillance est caractéristique de son esthétique. Comme nous l'avons montré ailleurs à propos de Turner (et est-il besoin de rappeler que, à travers Ruskin, l'esthétique proustienne est fondamentalement tributaire du génie turnerien), la conquête de la figuration des prégnances par la lumière, par la couleur (contre le dessin, cf. Delacroix) et par les éléments (le sublime des puissances naturelles) ainsi que la victoire de "l'informel" sur le figuratif "gestaltiste" constituent une conquête majeure, non seulement artistique, mais également sémiotique. Elles ont libéré, par une peinture "musicale", une *épiphanie du sens* effaçant le figuratif "gestaltiste" au profit des affects et permettant, par conversion figurative, une représentation *directe* des valeurs issues des sémantiques fondamentales.

III. La petite phrase comme prégnance thymique et affect esthétique

Immédiatement après avoir été exposée en (**1**) comme saillance perceptive et morphologie sonore, et avant d'être reprise comme Gestalt en (**8**), la petite phrase est décrite *comme prégnance thymique et affect esthétique*.

> (**9**) "Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie – il ne savait lui-même – qui passait et lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines." (I. 273).

La prégnance est une perte de saillance (ne plus pouvoir distinguer les contours i.e. les formes), de dénomination et de contenu, bref une perte cognitive. Mais corrélativement, c'est un "charme" "ouvrant l'âme", autrement dit un affect thymique (euphorique). Quant à l'odeur, elle a une double fonction sémiotique et épistémologique. D'une part, à travers le connecteur d'isotopie /parfum/, elle permettra d'anthropomorphiser la petite phrase et de l'homologuer à une "belle inconnue", elle même homologuable à Odette. Mais d'autre part, elle fournit, comme la lumière, un exemple prototypique de prégnance objective.
Ces caractères à la fois antifiguratifs et thymiques de la prégnance

sont fortement accentués. En ce qui concerne le thymique en tant qu'opposé au cognitif, Proust parle, côté sujet, de "plaisir particulier", "intraduisible" et "spécial" (I. 276), de "sensation délicieuse", de "voluptés particulières", "d'amour inconnu" (I. 273-274), de "bonheur noble, inintelligible et précis" (I. 274) et, côté objet, de motifs "impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer", "indicibles", "ineffables" (dimension du non verbalisable euphorisé) (I. 273). En ce qui concerne l'opposition aux saillances figuratives, il parle

> d'"une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont peut-être pourtant les seules purement musicales, inétendues, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire *sine materia*." (I. 273).
>
> "Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son "fondu" des motifs qui par instant en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître." (I. 273).

/Impression/vs /valeur expressive/, /confus + non discernable/vs /discerner un contour/, /fondu/vs /net/, /liquide/vs /structuré/, /inétendu/vs /étendu/ et enfin /impression *sine materia*/vs /qualité matérielle des sons/, le conflit entre prégnance et saillance est admirablement formulé et l'on voit bien se construire chez Proust un niveau figuratif *abstrait*, non gestaltiste, "informel", antifiguratif (au sens naïf de figuratif) qui permet de communiquer directement, à fleur de manifestation, avec les Destinateurs à travers un substitut de contrat fiduciaire que nous proposons d'appeler un *contrat esthétique* (une persuasion-manipulation-séduction figurative).
Le point délicat à comprendre est alors qu'un tel "ravissement" esthétique du sujet, loin de se situer du côté de la vérité et de la réalisation, se situe en fait du côté du mensonge et de la déception. La raison en est la suivante. Le passage de la saillance morphologique et de la conscience cognitive à la prégnance thymique et à l'affect esthétique est le symptôme de la *finitude de l'âme* d'un sujet victime de la déréliction, c'est-à-dire du détournement des Destinateurs noologiques. C'est en raison de cette finitude même que le contrat esthétique est fondé sur une méconnaissance, car l'affect produit sur le sujet par les figures du sensible n'est en général pas conforme au sens des valeurs. La joie effusive de la "sensation délicieuse" est en fait une négation du savoir sur l'être du sujet et du monde. Certes, en tant qu'*impression* euphorisée, la petite phrase figurativise la valeur existentielle /vie/. Certes la "joie" ou le "délice" "signifient narrativement l'état de trans-

cendance qui résulte de la (...) participation du sujet à l'être du Destinateur" [12]. Mais cette participation est un leurre.
A travers les destins de la petite phrase, Proust décrit une transformation du sujet sémiotique qui voudrait conduire d'un statut initialement *esthétique* à un statut finalement *"théologique"* où le sujet redeviendrait correctement conjoint à la vérité de l'être détenue par les Destinateurs. Toutefois, à cause de la finitude de l'âme, la révélation des valeurs ne pourra avoir lieu que *post mortem* (ici, après la mort de l'amour). Autrement dit, il y a *confusion* sur les valeurs. Au plan sémantique, Swann prend pour /vie/ ce qui est en vérité /non-vie/ et confond le non-Destinateur avec le Destinateur. C'est pourquoi, comme dans tout contrat fiduciaire esthétique, par confusion du paraître et de l'être et de la valeur /vie/ avec la valeur /non-vie/, l'objet-valeur deviendra un *décepteur*: le faire persuasif du non-Destinateur est mensonger et, corrélativement, le faire interprétatif défaillant du Sujet se trouve piégé dans un espace cognitif de l'illusion.
Toutefois, pour les Destinateurs et, nous allons le voir, pour les *créateurs* qui en sont les délégués, ce qui affecte l'âme finie dans le sensible redevient une structure, mais cette fois *intelligible*, non plus une forme-*morphé* mais une forme-*eidos*. Cette transmutation permet au paraître de redevenir conforme à l'être et, par là même, à la vérité d'advenir.

IV. La petite phrase comme visée idéale, objet modal et forme de l'Idée

1. La remodalisation du sujet

La petite phrase est aussi un objet *modal* instaurant le sujet comme sujet de "désir" et de "force" (de vouloir-être, de vouloir-faire et de pouvoir), bref, comme sujet de volonté et de quête. La quête n'est pas d'abord celle d'un objet concret mais celle *d'une pure visée idéale* (intentionalité sans objet réel, pure tension vers "l'absolu"). Elle relève de ce que nous appellerons *une véridiction de l'âme*.

> (**10**) "Elle [la petite phrase] l'entraînait [Swann] avec elle vers des perspectives inconnues. (...) Depuis si longtemps il avait renoncé à appliquer sa vie à un but idéal; (...) ne se sentant plus d'idées élevées dans l'esprit, il avait cessé de croire à leur réalité, sans pouvoir non plus la nier tout à fait; (...) [il laissait] de côté le fond des choses." (I.275).

La petite phrase va faire subir à Swann ainsi décrit comme superfi-

ciel, blasé, mondain, ironique, voire cynique, une métamorphose modale "rajeunissante".

> (11) "Or (...) Swann trouvait en lui, dans le souvenir de la phrase qu'il avait entendue, (...) la présence d'une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire et auxquelles, comme si la musique avait eu sur la sécheresse morale dont il souffrait une sorte d'influence élective, il se sentait de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie." (I.276).

Spectaculaire gain de compétence modale (vouloir et pouvoir) témoignant de ce que, en tant qu'objet modal, la petite phrase communique avec "un autre monde", celui des Destinateurs. C'est un Destinateur figuratif qui ne renvoie au Destinateur noologique qu'à travers l'affirmation de l'irréalisabilité des valeurs.

2. La phénoménologie de l'intentionalité et le secret de l'essence

Proust insiste beaucoup sur la *place* que libère "dans l'âme" cet objet modal et sur le fait que les objets-valeurs réels (Odette) qui viennent s'y inscrire doivent leur aura à cette visée idéale (ce qui explique pourquoi ils ne peuvent être autre chose que des décepteurs).

> (12) "La petite phrase, dès qu'il l'entendait, savait rendre libre en lui l'espace qui pour elle était nécessaire; les proportions de l'âme de Swann s'en trouvaient changées; une marge y était réservée à une jouissance qui elle non plus ne correspondait à aucun objet extérieur et qui pourtant, au lieu d'être purement individuelle comme celle de l'amour, s'imposait à Swann comme une réalité supérieure aux choses concrètes. Cette soif d'un charme inconnu, la petite phrase l'éveillait en lui, mais ne lui apportait rien de précis pour l'assouvir. De sorte que ces parties de l'âme de Swann où la petite phrase avait effacé le souci des intérêts matériels, les considérations humaines et valables pour tous, elles les avait laissées vacantes et en blanc, et il était libre d'y inscrire le nom d'Odette." (II. 30-31).

On a rarement exposé de façon aussi rigoureuse le rapport d'intentionalité liant un sujet à un objet intentionnel à la fois surréel et interne. Pour parler comme Husserl (cf. les *Ideen II*), on pourrait dire que c'est par une véritable corrélation noèse/noème, que les affects du sujet, ses jouissances subjectives (le plaisir/peine de Kant dans la *Critique de la Faculté de Juger esthétique*), ses tensions, inhibitions, relax-

ations, détentes énergétiques, etc. qui constituent les soubassements hylétiques des vécus intentionnels de désir et de vouloir, se trouvent convertis, via une intention *"orexique"*, une "orexis évaluante", en ce *noème* particulier qu'est "l'objet de désir" comme tel, "l'objet-valeur" comme "corrélat objectif de la saisie de valeur" (les termes sont de Husserl). Cet objet intentionnel est (comme tout noème) *à la fois* fondé dans l'immanence des vécus et transcendant. Par corrélation noético-noématique, il devient "objectif" – d'une objectivité noématique possédant *l'idéalité de l'essence* – et peut voir sa place occupée par un objet extérieur.
C'est donc comme sens noématique idéel, comme objet intentionnel objectivant une valeur latente, que la petite phrase se trouve corrélée aux vécus euphoriques de jouissance et acquiert, comme prégnance et "aura", le trait véridictoire du *secret*: "essence mystérieuse", "jouissance", "charme", "ravissement", "filtre", "étrange ivresse", "douceur divine". Comme "mystérieuse entité", comme "parure de l'âme" et motif spirituel, elle est bien une prégnance thymique figurativisée et sublimée, subjectivement analogue aux prégnances objectives que sont la lumière et l'odeur.

> **(13)** "Même quand il ne pensait pas à la petite phrase, elle existait latente dans son esprit au même titre que certaines autres notions sans équivalent, comme les notions de la lumière, du son, du relief, de la volupté physique, qui sont les riches possessions dont se diversifie et se pare notre domaine intérieur. (...) Son sort était lié à l'avenir, à la réalité de notre âme dont elle était un des ornements les plus particuliers, les mieux différenciés." (II. 171).

3. Les Idées esthétiques et leur symbolisation

Faisons ici une remarque philosophique de portée générale. Contrairement à l'esthétique romantique issue de la philosophie critique (Gœthe, Schiller, Schelling, les Schlegel, Hölderlin, Novalis, Kleist, Coleridge, entre autres), la sémiotique ne semble pas admettre qu'il existe (au moins) deux sortes radicalement différentes de significations, d'un côté les concepts et de l'autre les Idées, soit des Idées rationnelles, ce que Kant appelait des "concepts *indémontrables* de la raison", soit des Idées esthétiques, ce qu'il appelait des "représentations *inexponibles* de l'imagination" (l'exposition d'une représentation consistant à la ramener à des concepts). Or cette opposition est, nous semble-t-il, indépassable. En effet, ainsi que Kant l'a établi, ce sont les Idées rationnelles qui sont déterminantes pour la volonté ("la faculté

de désirer"). Elles entretiennent un rapport de *symbolisation* avec les Idées esthétiques qui subliment l'imaginaire. Elles se rapportent à un concept (supra-sensible) sans intuition, alors que les Idées esthétiques se rapportent au contraire à une intuition sans concept. La symbolisation revient à remplacer l'intuition (resp. le concept) faisant défaut aux premières (resp. aux secondes) par l'intuition (resp. le concept) propre aux secondes (resp. aux premières). Il paraît donc nécessaire de distinguer drastiquement *deux* types d'abstrait: l'abstrait conceptuel et l'abstrait "supra-sensible" (incluant l'Idée d'*Infini*). Cet abstrait nouménal a trait à la sublimation de l'imaginaire par l'idéal. En termes sémiotiques, on pourrait dire que c'est parce qu'elles ne sont pas des contenus articulables en valeurs par une forme du contenu propre (d'où l'aspect "indicible", "inexprimable", "ineffable"), que les Idées sublimant les prégnances de l'imaginaire doivent prélever leur forme du contenu sur des figures du plan de l'expression de la sémiotique du monde naturel. Cette procédure spécifique de symbolisation des Idées établit une sémiotique originale où le plan de l'expression commande celui du contenu. [13] Elle domine dans la musique.

4. L'assomption cognitive de la forme de l'Idée

Certes, comme structure et Gestalt, la petite phrase est aussi, nous l'avons vu, une structure intelligible (cf. 2). Mais il s'agit là d'une traduction-trahison de l'"indicible" par l'"intelligence" et de la prégnance par la saillance, autrement dit, de l'Idée par le Concept,

> (14) "Quand après la soirée Verdurin, se faisant rejouer la petite phrase, il avait cherché à démêler comment à la façon d'un parfum [prégnance], d'une caresse, elle le circonvenait, elle l'enveloppait, il s'était rendu compte que c'était au faible écart entre les cinq notes qui la composaient et au rappel constant de deux d'entre elles [saillance, structure, Gestalt] qu'était due cette impression de douceur rétractée et frileuse [prégnance]; mais en réalité il savait qu'il raisonnait ainsi non sur la phrase elle-même mais sur de simples valeurs, substituées pour la commodité de son intelligence à la mystérieuse entité qu'il avait perçue." (II. 170).

En tant que telle, la petite phrase n'est valeur (et pas seulement "impression", "jouissance", etc.) que pour l'univers transcendant du Destinateur noologique. Le plaisir qu'elle suscite est le plaisir qu'il y a

> (15) "à entrer en contact avec un monde pour lequel nous ne sommes

pas faits [transcendance], qui nous semble sans forme [non exteroceptivité] parce que nos yeux ne le perçoivent pas, sans signification [non interoceptivité] parce qu'il échappe à notre intelligence [suprasensible nouménal]." (II. 31). [14]

En fait, de par sa structure même, elle est *forme de l'Idée*. Elle rend "visible" et perceptible "l'indicible". Wittgenstein dirait qu'elle le "montre". Comme forme de l'Idée, elle s'identifie à une valeur esthétique qui, par symbolisation (au sens de Kant), peut devenir le tenant lieu d'une valeur axiologique.

(16) "La petite phrase (...) voyait [dans les états d'âme de Swann] quelque chose (...) de si supérieur [à la vie positive] que seul il valait la peine d'être exprimé. Ces charmes d'une tristesse intime, c'étaient ceux qu'elle essayait d'imiter, de recréer, et jusqu'à leur essence qui est pourtant d'être incommunicables et de sembler frivoles à tout autre qu'à celui qui les éprouve, la petite phrase l'avait captée, rendue visible." (II. 169).

Elle "codifie" sous une "forme" (une Gestalt) non intellectuelle, non conceptuelle, des "charmes" (encodage figuratif des prégnances). Mais, pour le Destinateur transcendant et non pour le Sujet fini, les valeurs sont bien effectivement des valeurs *de contenu* articulées et donc des unités de signification *cognitivement* accessibles, c.a.d. intelligibles.

(17) "Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification". (II.170). [15]

C'est pourquoi Proust peut affirmer:

(18) "on sentait [en elle] un contenu si consistant, si explicite, auquel elle donnait une force si nouvelle, si originale, que ceux qui l'avait entendue la conservaient en eux de plain-pied avec les idées de l'intelligence". (II.171).

Ayant ainsi rejoint la dimension cognitive, la petite phrase peut alors être reconnue comme "une conception de l'amour et du bonheur", comme une "acquisition sentimentale" (II.171), c'est-à-dire comme une *connaissance*.

D'où l'assomption cognitive de l'affect esthétique en "scientificité" (en connaissance et en expérience) à travers la figure et le rôle thématique du *génie*, le génie étant précisément, depuis Kant, la faculté des Idées esthétiques. Le clavier est

> **(19)** "un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, ou seulement ça et là, séparées par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité qui le composent, chacune aussi différente des autres qu'un univers d'un autre univers, ont été découvertes par quelques grands artistes qui nous rendent le service, en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant." (II.170-171).

5. La véridiction de l'âme

Il s'agit donc bien en définitive chez Swann d'une véridiction de l'âme. A travers la mise en place d'une esthétique, Proust développe une authentique quête noologique. Il vise le dépassement anagogique des objets-valeurs vers les valeurs axiologiques détenues par les Destinateurs détournés. Pour cela il articule *quatre* niveaux:
(i) celui, existentiel, de la passion amoureuse où objet≡objet d'amour;
(ii) celui, d'abord esthétique puis cognitif, de la petite phrase où objet-≡parure de l'âme;
(iii) celui de l'Ailleurs transcendant ("l'autre monde") où objet≡Idées;
(iv) enfin celui proprement anagogique où objet≡âme.
La quête est bien véridictoire et l'on peut lui appliquer le modèle de prévisibilité qu'est le schéma narratif. Le déséquilibre initial qu'il s'agit de réparer est que, aliéné dans les objets-valeurs où il croit pouvoir se réaliser, le Sujet est structurellement disjoint de son âme, celle-ci appartenant au Destinateur "détourné". Réflexivement, sa propre âme lui paraît obscure, voire inexistante ("cette nuit de notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant"). L'esthétique joue alors comme une instance d'acquisition des compétences modales (vouloir, pouvoir, savoir) dans une quête du Destinateur visant à restaurer le statut "théologique" du sujet, c.a.d. sa conjonction avec la vérité de l'être. D'abord, nous l'avons vu, elle "ouvre" l'âme du sujet et déclenche son vouloir-être (son "désir"). L'acquisition du pouvoir consiste à disjoindre les valeurs esthétiques des objets-valeurs où elles se trouvent aliénées, afin de pouvoir les réadresser à l'idéal et prendre

celui-ci "en otage". Son programme est de "se laisser aller" aux affects esthétiques permettant d'idéaliser les prégnances thymiques. Quant à la performance, elle est de nature cognitive et coïncide –par dévoilement du secret –avec l'acquisition du savoir sur la réalité (être + paraître) des "parures de l'âme". Elle réalise la conjonction du Sujet avec sa vérité (son authenticité spirituelle). Elle s'opère par l'intermédiaire du génie créateur qui, plus qu'un adjuvant, est l'opérateur permettant de réarticuler entre eux l'univers immanent et l'univers transcendant devenus disjoints. Le génie est un héros "frère" dont la compétence modale est la souffrance et pour qui les valeurs "spirituelles" (insaisissables) du sujet fini deviennent des valeurs que l'on peut "capter".

6. Le Génie

"Explorateur de l'invisible", le génie permet, après la "mort de Dieu", de transformer les vécus existentiels en formes de connaissances. C'est un conquérant d'idées platoniciennes.

> **(20)** "Et la pensée de Swann se porta pour la première fois dans un élan de pitié et de tendresse vers ce Vinteuil, vers ce frère inconnu et sublime qui lui aussi avait dû tant souffrir; qu'avait pu être sa vie? au fond de quelles douleurs avait-il puisé cette force de Dieu, cette puissance illimitée de créer?" (II.169).
>
> **(21)** "Swann n'avait donc pas tort de croire que la phrase de la sonate existât réellement. Certes, humaine à ce point de vue, elle appartenait pourtant à un ordre de créatures surnaturelles et que nous n'avons jamais vues, mais que malgré cela nous reconnaissons avec ravissement quand quelque explorateur de l'invisible arrive à en capter une, à l'amener, du monde divin où il a accès, briller quelques instants au-dessus du nôtre." (II.172).

Mais si les Idées esthétiques existent "réellement" dans un ciel platonicien "objectif" où le génie peut aller en faire la pêche miraculeuse, alors le "grand artiste" est l'analogue d'un *savant*, et c'est en tant que tel qu'il faut honorer Vinteuil.

> **(22)** "Swann sentait que le compositeur s'était contenté, avec ses instruments de musique, de la dévoiler [la petite phrase], de la rendre visible, d'en suivre et d'en respecter le dessin d'une main si tendre, si prudente, si délicate et si sûre que le son s'altérait à tout moment, s'estompant pour indiquer une ombre, revivifié quand il lui fallait suivre à la piste un plus hardi contour. (...) Il y avait là d'admirables

idées que Swann n'avait pas distinguées à la première audition et qu'il percevait maintenant, comme si elles se fussent, dans le vestiaire de sa mémoire, débarrassées du déguisement uniforme de la nouveauté. Swann écoutait tous les thèmes épars qui entraient dans la composition de la phrase, comme les prémisses dans la conclusion nécessaire, il assistait à sa genèse. «O audace aussi géniale peut-être, se disait-il, que celle d'un Lavoisier, d'un Ampère, l'audace d'un Vinteuil expérimentant, découvrant les lois secrètes d'une force inconnue, menant à travers l'inexploré, vers le seul but possible, l'attelage invisible auquel il se fie et qu'il n'apercevra jamais!»." (II.172-173).

Explorateur, découvreur, expérimentateur, et en même temps artiste et créateur, Vinteuil est un hyponyme du Destinateur qui, ayant lutté avec lui pour lui extorquer ses valeurs et les prendre en otages, s'y substitue pour le Sujet. Alors que pour ce dernier la petite phrase comme structure n'est, nous l'avons vu, que la figure d'un affect esthétique indicible (/dessin/vs /musique/, /contour/vs /fondu/, /architecture/vs /son/, /pensée/vs /indicible/, /valeur expressive/vs /impression/, etc. cf. §2), pour le créateur *sa Gestalt s'identifie à sa réalité objective comme Idée*. On aura d'ailleurs noté le retour de la composition, du dessin, du contour, bref de l'organisation intellectualisée qui, initialement, n'était qu'une traduction conceptuelle mensongère de l'impression et du sentiment du sublime.
L'intelligibilité platonicienne permet à l'âme de s'élever de la nuit du pathos à la lumière de la connaissance. Mais dans la mesure où son essence demeure malgré tout inaccessible à un Dasein fini, son opération demeure, comme celle du Coup de dés mallarméen, *indécidable*. C'est pourquoi la *sanction* de la quête ne peut être complète. La véridiction de l'âme reste elle aussi indécidable. La petite phrase n'arrive pas à rejoindre la valeur axiologique /vie/ mais seulement celle /non-mort/. Surréelle et pleine de sens anagogique, "captive divine", la petite phrase n'est peut-être après tout qu'une simple forme figurative. Mais, comme celle du Coup de dés, son opération n'aura pas été vide car, du moins, l'Idée platonicienne aura pu, grâce à elle, esthétiquement conjurer la mort.

(**23**) "Peut-être est-ce le néant qui est le vrai et tout notre rêve est-il inexistant, mais alors nous sentons qu'il faudra que ces phrases musicales, ces notions qui existent par rapport à lui, ne soient rien non plus. Nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance. Et la mort avec elles a quelque chose de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable." (II.172).

IV. La petite phrase comme magie

Objet modal, la petite phrase est, nous l'avons vu, charme, filtre, sirène. Ce motif de l'ensorcellement va jusqu'à transformer globalement la configuration discursive que nous venons d'analyser: le surréel anagogique devient surnaturel, la spiritualité esthétique devient spiritualiste voire spirite, l'extase artistique devient magique. Corrélativement, le Destinateur noologique se revèle Hadès (le royaume des morts), conformément à l'homologation /Vérité/≡ /Destinateur/≡ /Mort/ que nous avons relevée. Lors de sa dernière écoute en concert, la "voix" de la petite phrase se met ainsi à actualiser progressivement les figures les plus archaïques du rituel, du culte, du cérémonial magique.
L'isotopie finale s'établit grâce au connecteur d'isotopie qu'est le violon: sa tension peut en effet être homologuée à une voix.

> **(24)** "Il y a dans le violon (...) des accents qui lui sont si communs avec certaines voix de contralto, qu'on a l'illusion qu'une chanteuse s'est ajoutée au concert." (II.168).

D'où – par le développement d'un parcours thématico-figuratif prenant en charge la valeur sémantique /mort/ et recatégorisant les configurations discursives du génie, de la capture et de la voix – les rôles thématiques et les figures "diaboliques" du génie captif, de l'ensorcellement, de l'incantation, de l'officiant.

> **(25)** "Parfois aussi on croit entendre un génie captif qui se débat au fond de sa docte boîte, ensorcelée et frémissante, comme un diable dans un bénitier; parfois enfin, c'est dans l'air comme un être surnaturel et pur qui passe en déroulant son message invisible."
>
> "Comme si les instrumentistes beaucoup moins jouaient la petite phrase qu'ils n'exécutaient les rites exigés d'elle pour qu'elle apparût, et procédaient aux incantations nécessaires pour obtenir et prolonger quelques instants le prodige de son évocation." (II.168).

L'isotopie spirite se développe puissamment: "déjà la petite phrase évoquée agitait comme celui d'un medium le corps vraiment possédé du violoniste" (II.173), jusqu'à la séquence terminale où se trouvent dits les derniers mots sur la petite phrase, qui sont aussi les derniers mots de l'amour:

> **(26)** "Swann n'osait pas bouger et aurait voulu faire tenir tranquilles

aussi les autres personnes comme si le moindre mouvement avait pu compromettre le prestige surnaturel, délicieux et fragile qui était si près de s'évanouir. Personne, à dire vrai, ne songeait à parler. La parole ineffable d'un seul absent, peut-être d'un mort (Swann ne savait pas si Vinteuil vivait encore), s'exhalant au-dessus des rites de ces officiants, suffisait à tenir en échec l'attention de trois cents personnes, et faisait de cette estrade où une âme était ainsi évoquée un des plus nobles autels où pût s'accomplir une cérémonie surnaturelle. De sorte que quand la phrase se fut enfin défaite (...) émerveillée par la virtuosité des exécutants, la comtesse s'écria en s'adressant à Swann: «c'est prodigieux, je n'ai jamais rien vu d'aussi fort (...) rien d'aussi fort... depuis les tables tournantes!» A partir de cette soirée, Swann comprit que le sentiment qu'Odette avait eu pour lui ne renaîtrait jamais, que ses espérances de bonheur ne se réaliseraient plus." (II.174-175).

Que cette conclusion spirite soit une clef est clairement indiqué par Proust puisqu'il affirme à propos du commentaire de la comtesse que "Swann ne pût s'empêcher (...) de trouver aussi un sens profond qu'elle n'y voyait pas, dans les mots dont elle se servit".
On notera les transformations assez subtiles de cette séquence finale (qu'il faudrait évidemment analyser en détail).
(i) D'individuel, l'actant sujet devient collectif. Il mêle, dans la salle de concert, Swann à trois cents personnes.
(ii) L'exécution devient un rituel religieux et une cérémonie funèbre plus ou moins païenne.
(iii) Il ne s'agit plus, avec la petite phrase, d'une parure du monde intérieur que l'explorateur Vinteuil serait allé conquérir dans l'univers transcendant, mais d'abord de l'évocation magique puis de la célébration collective de l'âme morte de Vinteuil. De substitut du Destinateur détourné, l'artiste est devenu finalement Destinateur à part entière pour un public qui sacrifie à l'art.
(iv) Une connotation diabolique de sorcellerie et de possession envahit lediscours. C'est l'un des aspects de la véridiction indécidable. Comme évocation funèbre, la petite phrase devient la "voix" du Destinateur, ni Dieu, ni Diable ou les deux à la fois, à la fois "noble autel" et "table tournante". Elle qui l'instant d'avant (cf. (22)) s'était conjointe, comme conjuration de la mort, à la valeur /non mort/ se trouve maintenant conjointe à la valeur /non vie/.
(v) Mais comme objet d'un culte funéraire, la petite phrase ne peut plus être pour l'individu Swann un opérateur exerçant, comme un symbole-index, une fonction "déictique" de sélection de ses objets-

valeur.[16] D'où la disjonction terminale "A partir de cette soirée, Swann comprit...". C'est bien le parcours de la petite phrase qui commande celui de l'objet-valeur Odette.

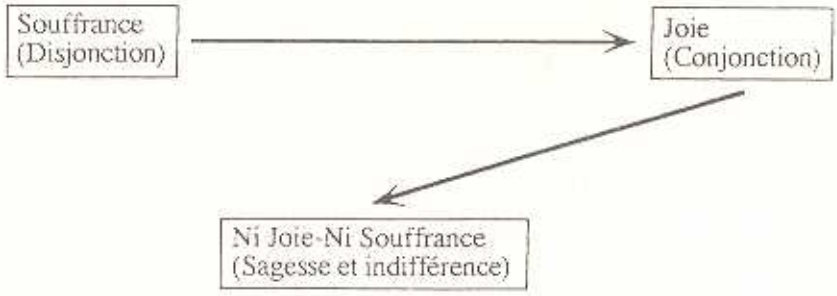
V. La petite phrase comme sujet cognitif, observateur, informateur et "supposé savoir"

Si, comme "objet magique", la petite phrase est une figure investie de prégnance, un affect esthétique visant une forme de l'Idée, comme délégué (actorialisé) du Destinateur, elle "sait" aussi ce qu'il en est des valeurs axiologiques subjectivement inaccessibles. Elle "sait" ce qu'il en est de l'amour. Elle occupe alors –sur une isotopie quasi onirique – le rôle thématique et actantiel et cognitif d'observateur, de complice, d'informateur et de confident.[17] "Elle semblait connaître la vanité de ce bonheur dont elle montrait la voie" (I.285). "Qu'importait qu'elle lui dit que l'amour est fragile, le sien était si fort!" (II.32). "Et Swann, en son cœur s'adressa à elle comme à une confidente de son amour." (II.64).

> (27) "Swann la sentait présente, comme une déesse protectrice et confidente de son amour, et qui pour pouvoir arriver jusqu'à lui devant la foule et l'emmener à l'écart pour lui parler, avait revêtu le déguisement de cette apparence sonore. Et tandis qu'elle passait, légère, apaisante et murmurée comme un parfum, lui disant ce qu'elle avait à lui dire et dont il scrutait tous les mots, regrettant de les voir s'envoler si vite, il faisait involontairement avec ses lèvres le mouvement de baiser au passage le corps harmonieux. Il ne se sentait plus exilé et seul puisque elle, qui s'adressait à lui, lui parlait à mi-voix d'Odette. Car il n'avait plus comme autrefois l'impression qu'Odette et lui n'étaient pas connus de la petite phrase. C'est que si souvent elle avait été témoin de leurs joies! Il est vrai que souvent aussi elle l'avait averti de leur fragilité. Et même, alors que dans ce temps-là il devinait de la souffrance dans son sourire, dans son intonation limpide et désenchantée, aujourd'hui il y trouvait plutôt la grâce d'une résignation presque gaie. De ces chagrins dont elle lui parlait autrefois et qu'il la voyait, sans qu'il fût atteint par eux, entraîner en souriant dans son cours sinueux et rapide, de ces chagrins qui maintenant étaient devenus les siens sans qu'il eût l'espérance d'en être jamais délivré, elle semblait lui dire comme jadis de son bonheur: "Qu'est-ce cela? tout cela n'est rien." (...) Quand c'était la petite phrase qui lui parlait de la vanité de ses souffrances, Swann trouvait de la douceur à cette même sagesse qui tout à l'heure pourtant lui avait paru intolérable, quant il

croyait la lire dans les visages des indifférents qui considéraient son amour comme une divagation sans importance." (II.168-169).

On notera la netteté du parcours passionnel. Swann passe de la "joie" (homologuant l'unité sémantique /vie/ et son euphorie thymique avec la conjonction S∩O), d'abord à la "souffrance" et au "chagrin" (homologuant l'unité sémantique /mort/ et sa disphorie thymique avec la disjonction S∪O ("exil", "solitude", "désespoir")), puis enfin à la "résignation gaie" et à la "douce sagesse" (homologuant l'indifférence S∪O-S∩O (résignation) au terme neutre /non joie-non souffrance/ ("presque gaie")). [18]



Ce parcours déceptif du "désenchantement" est accompagné par la petite phrase qui, relativement au Sujet et à la relation S-O, occupe le rôle d'observateur (de "témoin") et, relativement au Destinateur, celui d'informateur (au sens de Jacques Fontanille). En tant que modalisée par le savoir (sur les valeurs) elle *anticipe* sur le parcours passionnel. Initialement Swann ne l'écoute pas. Finalement son savoir est devenu le sien. Il est négatif: "Tout cela n'est rien" (cf. plus haut le "vide" et le "néant" de l'âme). On notera également les attributs figuratifs de la petite phrase comme observateur-informateur: la légèreté aérienne ("légère", "murmurer", "s'envoler", "mi-voix"), le sourire ineffable, l'harmonie sinueuse. Ils sont oniriques. La petite phrase est aussi un Sphinx.
Ainsi, par transformation de la mélodie en voix et de la Gestalt sonore en information, en langage, en message d'un autre monde, en énoncé – bref en phrase – , la petite phrase devient un actant-sujet cognitif modalisé selon le savoir et actorialisé par adjonction du rôle thématique de l'amie. A la fois esprit complice et corps érotique (d'où la belle bi-isotopie induite par "lèvres": /baiser/vs /parler/), à la fois Destinateur et objet d'amour, "déesse", elle "sait" ce qu'il en est du désir. Son savoir (déceptif) concerne l'inadéquation de l'idéal – qu'elle indique

déictiquement ("montrer la voie") – avec tout objet-valeur concret. "Imaginaire", l'amour ne peut pas, pour des raisons de structure, être une réalisation. D'où la passion, d'où la souffrance. Pour la véridiction indécidable de l'âme, le lieu "laissé vacant et en blanc" où vient "s'inscrire le nom d'Odette" (cf. (12)) admet pour décepteur cet autre lieu somatique qu'est le "cœur". C'est dans cet écart topique /âme/vs /cœur/ que se jouent les jeux de masque de la passion et de la vérité.

VI. La véridiction selon P.A. Brandt et l'indécidable

1. Sémiotique positive VS sémiotique négative

Dans cette modalisation cognitive faisant de la petite phrase un *supposé savoir* intermédiaire entre le Sujet et le Destinateur, on reconnaîtra un exemple remarquable de la véridiction selon P.A. Brandt.[19] Rappelons que pour Brandt "ce qui est en jeu dans la problématique de la véridiction est la structure et la logique même du signe, *dans son rapport aux sujets*"(p. 13) et que selon lui *"le signe est un (double) carré, impliquant trois sujets"*(p. 13). L'idée de base est que, étant donné le "détournement" du Destinateur, la relation primitive d'intentionalité (le "désir" comme /vouloir-être/ et /vouloir-faire/) ne peut pas être immédiate. Le Destinateur noologique neutralisé s'identifie à l'Autre (lacanien), et entre le sujet et l'Autre il faut un troisième actant médiateur, un sujet cognitif "supposé savoir". On aboutit ainsi à la "formule" suivante de l'intentionalité où X = Sujet, Y = Supposé savoir, A = Autre et O = Objet-valeur: *X croire Y savoir O être selon A* (p. 11). Précisons.

(i) Brandt postule d'abord que les entités produites par le carré sémiotique articulant entre eux les termes de la véridiction (axes du Vrai et du Faux, deixis du Secret et du Mensonge) sont des "effets de sens" susceptibles d'être convertis en énoncés (§2). Il les assimile analogiquement à un "phénotype" exprimant un "génotype" (lui-même identifié à la structure logique du carré sous-jacent (§2)).

(ii) Il critique alors l'emploi des dénominations Vrai et Faux dans la théorie sémiotique standard (§3). Il le fait à juste titre car "l'être" est lui-même une production, un effet structural, une "expression phénotypique". En tant que tel, "l'être" sémio-narratif n'est donc pas justiciable de valeur vérité puisqu'il échappe au rapport "objectif" entre jugement et référence. Le Vrai traite plutôt avec l'évidence (le paraître comme manifestation de l'immanence) et le Faux avec l'ineffable, l'in-

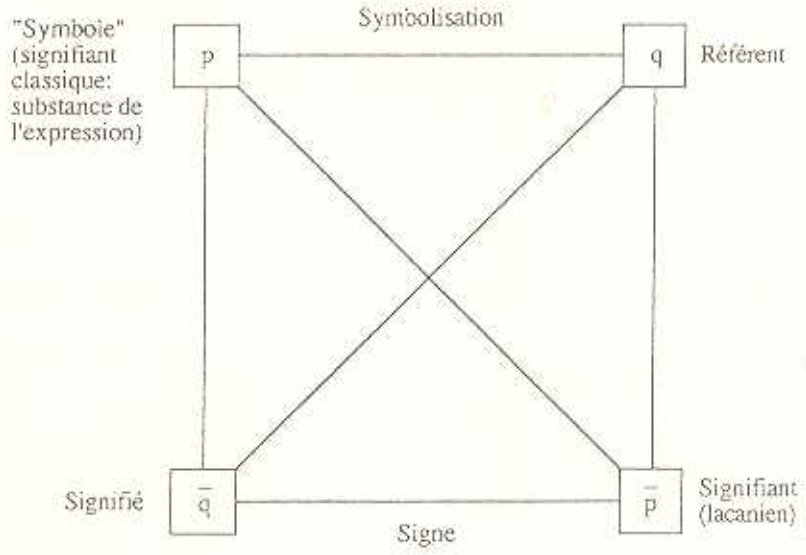
déchiffrable, l'ininterprétable, bref *l'indécidable*. Si dans les mythes, les contes ou les romans populaires, l'"être" échappe au sans fond de l'indécidable, c'est parce qu'il y existe, nous l'avons vu, des Destinateurs garantissant les valeurs et ontologisant (naturalisant) de purs effets de sens en caractères "objectifs" de sujets ou d'objets. Les procédures d'ontologisation du désir et de naturalisation des valeurs sont des procédures de normalisation d'un "être" indécidable en un être décidable et *prédicable*, des procédures de légitimation et de justification qui consistent essentiellement à cliver l'indécidable en une partie *négative* présentée comme dévoilement d'un mensonge et une partie *positive* présentée comme dévoilement d'un secret. Dans le Vrai et le Faux, ce n'est donc pas l'être qui se dévoile dans son accord ou son désaccord avec le paraître, *mais au contraire les figures de dévoilement qui décident de l'être*.

(iii) Les processus de genèse, et surtout de *sélection*, des valeurs sont très largement indépendants des caractères intrinsèques des objets (fonction de la méconnaissance). C'est pourquoi il semble nécessaire d'enraciner la véridiction dans *l'intersubjectivité* et, plus précisément, dans la façon dont le "Voir", conditionnant le paraître, et le "Dire", conditionnant l'être, engendrent la croyance (§4). C'est dans cette optique qu'il semble légitime de reprendre (pour l'intégrer à l'analyse sémiotique de la croyance et de la véridiction) le principe lacanien selon lequel la croyance est en général l'effet d'un lien transférentiel entre un sujet X et un sujet "supposé savoir" Y représentant pour X l'opération de l'Autre (§5) – l'Autre n'étant d'ailleurs pas un sujet mais un "lieu", le lieu "garant de la vérité, matérialisé comme code" (§6). Quand la véridiction est décidable (i.e. descriptible par le carré véridictoire standard), c'est que le supposé savoir Y et l'Autre A s'identifient à un Destinateur manipulateur et/ou judicateur, que le désir (i.e., en termes lacaniens, le rapport entre X et A) se trouve naturalisé comme s'il était causé par des propriétés objectives de l'objet et que, par conséquent, les valeurs sont normalisées en "états de choses". Cette hypostase occulte une propriété d'inconsistance structurelle de l'ordre symbolique qui devrait pourtant être considérée comme le principe, la condition de possibilité, de la véridiction.

(iv) C'est pourquoi l'apport le plus décisif de Brandt nous semble être celui du §6 de son étude où, au lieu d'envisager la véridiction comme une opération légiférante seconde, il l'envisage au contraire comme une opération *primaire* manifestant la fonction symbolique *du signe* dans l'intersubjectivité. Commentons les points forts de son argumentation.

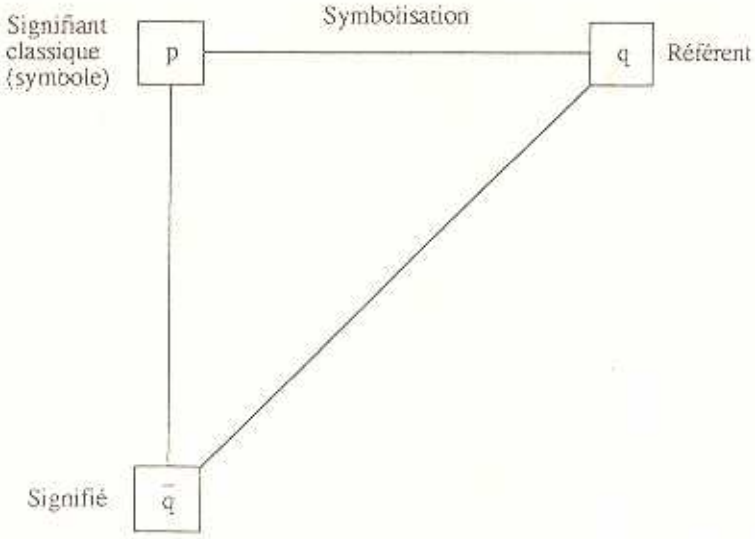
(a) La véridiction n'a pas pour fonction principale de dire le Vrai et le Faux sur les aventures de l'être et du paraître. Elle est de permettre à un sujet du croire X de se constituer en sujet du savoir à travers "le caractère 'fiduciaire' de la relation au monde que la fonction du signe permet d'établir", autrement dit à travers le "décodage" de ce qui se trouve "codé" en *signifiant* au lieu de l'Autre.

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



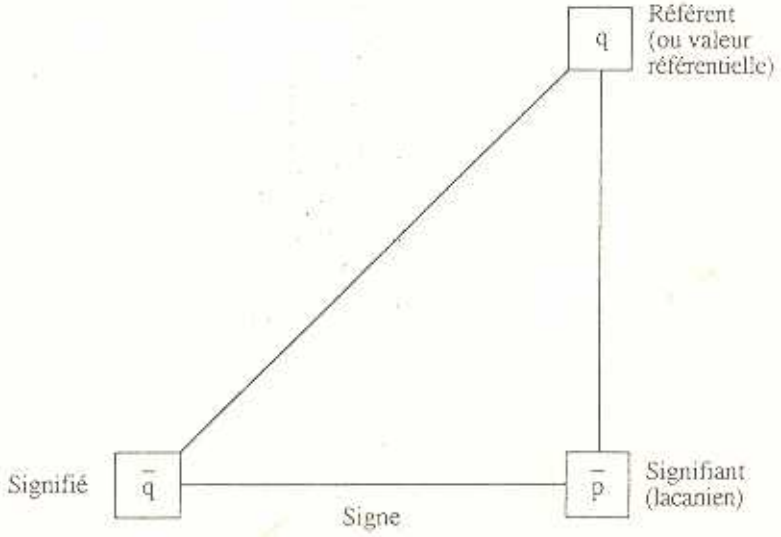
On remarquera, relativement à la conception traditionnelle du signe, la distinction – élevée au rang de contradiction – entre le signifiant au sens saussurien classique (p) et le signifiant au sens lacanien ($O(\tilde{p})$), ainsi que la redéfinition corrélative du signe comme conjonction $O(\bar{q}) \cap \tilde{p}$ et non pas comme implication $p \rightarrow \bar{q}$. Cette redéfinition est la clef de l'élucidation de la véridiction proposée par Brandt. En effet, en première approximation, on pourrait dire que ce qui sépare – et de façon radicale – une sémiotique positive (et même positiviste) standard d'une sémiotique "spéculative" cherchant à y inclure la prise en considération d'éléments dialectiques, est l'opposition entre les deux "triangles" composant le carré précédent.

♦ La sémiotique positive est une sémiotique d'ordre *logique* qui étudie les situations *de codage explicite* articulées par le ternaire:



où:
- le signifié est un ensemble de significations de nature conceptuelle qui subsument des référents;
- le codage signifiant est social, relève de la compétence linguistique et détermine le signifié;
- la relation dominante est la relation signifié/référent (la validité des jugements), le signifiant n'étant qu'un intermédiaire.

♦ La sémiotique spéculative est en revanche une sémiotique d'ordre *métapsychologique* qui étudie les situations *d'encodage implicite* articulées par le ternaire:



où:
– le signifiant vient de l'Autre; inaccessible au sujet, il opère en lui comme affect en transformant les objets en valeurs signifiantes, c'est-à-dire en objets de désir déclenchant des programmes (des actions) de conjonctions réalisantes d'être; il n'a pas pour fonction de coder des significations de nature conceptuelle subsumant des référents, mais au contraire de matérialiser des marques distinctives sélectionnant les objets comme valeurs signifiantes;
– le signifié n'est pas une signification accessible au sujet, mais un effet de sens corrélatif du marquage signifiant, un "sens" transcendant et final – une Idée – déterminant l'intentionalité comme volonté de réalisation;
– la relation dominante est la relation signifié/signifiant (la cause du désir et non pas la validité du jugement), le référent n'étant qu'un tenant lieu (un artefact, un simulacre, un trompe-l'oeil) servant de support.

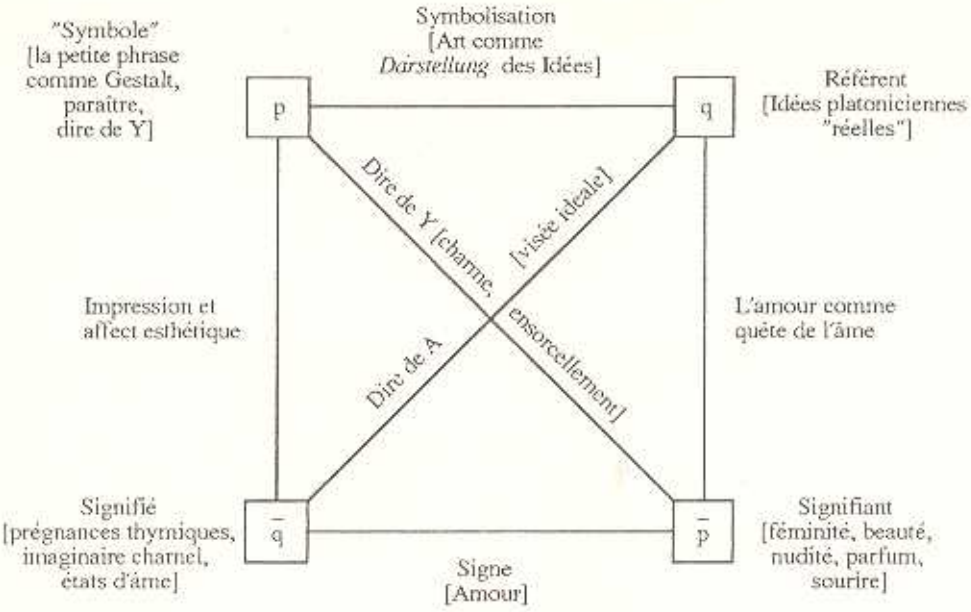
(c) Opposée à la sémiotique positive, la sémiotique spéculative est donc une sémiotique *négative* (au sens de la négativité dialectique). Elle tire les conséquences sémiotiques de l'opposition kantienne entre les concepts empiriques et les Idées dialectiques hypostasiées en idéaux. Le registre des premiers est celui de la vérité référentielle du jugement, alors que le registre des secondes est celui du désir (de la volonté pratique). On ne note pas assez souvent que le signifiant lacanien est aux Idées dialectiques ce que le signifiant saussurien est aux significations conceptuelles et qu'il existe par suite *deux* réalisations de la théorie formelle du signe.

(d) Le rôle des Destinateurs est – en naturalisant les procès de marquage signifiant en caractères "objectifs" des objets-valeurs ainsi sélectionnés – de faire apparaître ce qui relève en droit d'une sémiotique spéculative à véridiction indécidable comme quelque chose qui relèverait en fait d'une sémiotique positive à véridiction décidable. En ce sens, relativement au contrat fiduciaire esthétique que les signes permettent de passer avec le monde, le contrat fiduciaire Sujet-Destinateur est toujours-déjà une manipulation "onto-théologique".

2. La véridiction et le signifiant

Revenons à Swann.
Par toutes ses dimensions (thymiques, sémantiques, actantielles,

esthétiques, figuratives, thématiques et actorielles), la petite phrase est un exemple spectaculaire de supposé savoir. Ses multiples facettes correspondent parfaitement à la théorie brandtienne du signe selon laquelle:
(i) l'opposition véridictoire paraître/être ne recouvre pas simplement les oppositions philosophiques classiques sensible/intelligible, voir/dire, vraisemblable/vérité,
(ii) "le *paraître* relève du dire d'un autre sujet, d'un dire qui fait voir" (p.10), et
(iii) "pour le sujet du *croire* (X), l'autre se présente comme sujet du *savoir* (Y), dans la mesure où il représente l'Autre (A) pour lui" (p.10).
On peut alors paraphraser ainsi l'élaboration proposée par Brandt (pp.12-13). "Dans la mesure où le supposé savoir (Y) «sait» ce qu'il dit, son dire (p) [le paraître de l'objet-valeur] est posé à la place d'un état de choses." Ici le paraître (p) est celui de la petite phrase comme saillance figurative, morphologie sonore et Gestalt musicale (cf. §1). Et le référent [l'être intelligible] est la *réalité* des *Idées* (cf. (16), (17), (18)) que sont les valeurs (q) pour le Destinateur A. Entre (p) et (q), entre la petite phrase et les Idées, il y a bien, nous l'avons vu, un rapport de *symbolisation*. "Or, ces opérations nécessaires sont alors précisément ce qui constitue le processus du *codage* entrepris par tout Destinateur. L'état de choses [q] s'y trouve nié, dépassé (aufgehebt) dans et par le "message" de la communication, c'est-à-dire son signifié [$\bar{q}$]". Ce signifié du référent Idée – signifié qui n'est pas le sens puisqu'ici l'être est non subjectivable – s'identifie à la prégnance thymique, l'affect esthétique, la "joie délicieuse", le "charme", etc., autrement dit, "l'âme" du Sujet, cette "âme" définie par Proust comme /paraître-ne-pas-être/. "Et corrélativement, le dire même du Destinateur [Y] (p) se trouve nié, dépassé dans et par sa décidabilité comme forme codifiée, c'est-à-dire comme *signifiant* ($\bar{p}$). Dans la transformation q→$\bar{q}$, nous retrouvons ainsi le principe sémiologique du décalage entre le référent (q) et le signifié ($\bar{q}$) et, dans la transformation p→$\bar{p}$, le principe du décalage entre la substance d'expression et le signifiant proprement dit". Ici l'encodage signifiant consiste à passer de la Gestalt sonore au signifiant esthétique. Or ce signifiant est explicitement mis en scène dans la description de la petite phrase comme saillance figurative. Il s'annonce dans le motif du "rideau" et du "dévoilement". C'est *le signifiant féminin*, la beauté, la nudité du corps harmonieux et sinueux, le parfum, le "sourire ineffable" qui permet à la petite phrase de s'homologuer à Odette, le rapport à l'Autre étant pour Swann une quête de l'âme médiatisée par l'incertitude amoureuse. [20]



Le fait que la petite phrase féminisée en "belle inconnue" opère comme un signifiant explique de nombreux points du texte. Par exemple, "l'idolâtrie" finale (cf. §4) met en scène une chute cérémoniale et rituelle dans le signifiant qui détruit le "signifié" sentimental.

"Du côté du destinataire (X) [Swann], qui doit «croire» à ce qui est dit, le caractère «fiduciaire» de la relation au monde que la fonction du signe [de l'amour] permet d'établir apparaît dans l'opération de décodage par lui entreprise. Si du Destinateur [Y = petite phrase] on peut dire qu'il passe par les étapes de la dissimulation (constitution du signifiant p̄ «dissimulant» ce qu'il «représente» (q) [la beauté énigmatique et ineffable comme érotisation esthétique masquant l'esprit] et de la simulation (constitution du signifié q̄ renvoyant au «simulacre» p de q) [la prégnance thymique et le ravissement comme réponses au déguisement sonore de l'autre monde], on peut dire du destinataire qu'il parcourt typiquement une série qui va de la méfiance à la confiance, et qui passe par l'incertitude et la certitude. La différence entre le point de vue du destinataire et celui du Destinateur [supposé savoir] vient du fait que ce dernier seul a accès au dire du sujet A (garant de la vérité, matérialisé comme code) [i.e. du Destinateur noologique], tandis que le premier doit y substituer son propre dire, sa «compétence» codique, plus ou moins précaire. Pour le destinataire, la fonction du signe [de l'amour] intervient donc tout autrement que pour le Destinateur, puisque celle-ci ne se fait valoir, dans le

décodage, qu'au moment de l'incertitude; pour le destinataire, corrélativement, le passage du signifié (q̄) [de l'émotion indicible, de l'état d'âme] au référent (q) [aux Idées surnaturelles] se réalise comme un «saut dans le vide», du /paraître ne pas être/ ["notre âme que nous prenons pour du vide et pour du néant" (19)] au /ne-pas-paraître-ne-pas-être/ ["nous périrons, mais nous avons pour otages ces captives divines qui suivront notre chance" (22)] , c'est-à-dire au *sens* (vécu comme tel)."

VII. La petite phrase comme signifiant et objet-valeur métaphore de l'objet d'amour

C'est comme signifiant et objet d'amour que la petite phrase se trouve actorialisée pour être ensuite – précairement – homologuée à Odette. Dès sa première apparition:

> (28) "A la fin, elle s'éloigna, indicatrice, diligente, parmi les ramifications de son parfum, laissant sur le visage de Swann le reflet de son sourire." (I. 277).

Et lors de sa présentation récurrente (cf. (3)):

> (29) "Tout au loin, d'une couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde. Elle passait à plis simples et immortels, distribuant ça et là les dons de sa grâce, avec le même ineffable sourire." (I. 285).

Les "ramifications de son parfum", la "danse" et le "sourire ineffable" sont typiquement des signifiants de la beauté. Au-delà de la séduction, il s'agit de la fascination, de la capture spéculaire, Lacan dirait de l'objet *a* de la pulsion scopique.
Du coup, par anthropomorphisation de son signifiant, la petite phrase métamorphose tout naturellement – convertit – sa morphologie figurative en un rôle thématique, celui de la "belle inconnue", objet stéréotype d'une quête (d'une chasse) amoureuse.

> (30) "Il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu." (I. 274).
>
> "Rentré chez lui il eut besoin d'elle, il était comme un homme dans la vie de qui une passante qu'il a aperçue un moment vient de faire entrer l'image d'une beauté nouvelle qui donne à sa propre sensibilité

une valeur plus grande, sans qu'il sache seulement s'il pourra revoir jamais celle qu'il aime déjà et dont il ignore jusqu'au nom." (I. 274)

Ainsi devenue à travers son signifiant signe de l'amour et objet valeur actualisé, la petite phrase va se trouver conjointe avec Odette et associée par contiguïté à cette dernière (cf. (**2**)). Elle va alors la sélectionner par marquage signifiant.

(**31**) "Elle était si particulière, elle avait un charme si individuel et qu'aucun autre n'aurait pu remplacer, que ce fut pour Swann comme s'il eût rencontré dans un salon ami une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérait de jamais retrouver. (...) Maintenant il pouvait demander le nom de son inconnue, (...) il la tenait, il pouvait l'avoir chez lui aussi souvent qu'il voudrait, essayer d'apprendre son langage et son secret." (I. 276-277).

Dans cet exemple, il faut bien dire spectaculaire, de conversion d'une prégnance figurativisée en actant actorialisé par adjonction de *l'individualité*, l'indicible de l'affect esthétique se convertit dans le nom inconnu et l'investissement par l'être se convertit en capture de l'objet ("il la tenait"). Le dispositif intentionnel d'actualisation d'Odette est en place et déclenche le programme narratif de conjonction $S \cap O$. Comme signifiant, la petite phrase singularise et sélectionne – comme le ferait un index (un déictique) – les objets-valeurs. Une fois anthropomorphisée et individuée, elle s'identifie donc à un objet d'amour particulier, en l'occurrence Odette. Mais elle se trouve située sur le plan de la vérité, alors qu'Odette est située sur le plan du mensonge.

(**32**) "Il la considérait moins en elle-même (...) que comme un gage, un souvenir de leur amour." (I. 285).

"La petite phrase continuait à s'associer pour Swann à l'amour qu'il avait pour Odette. Il sentait bien que cet amour, c'était quelque chose qui ne correspondait à rien d'extérieur, de constatable par d'autres que lui; il se rendait compte que les qualités d'Odette ne justifiaient pas qu'il attachât tant de prix aux moments passés auprès d'elle. Et souvent, quand c'était l'intelligence positive qui régnait seule en Swann, il voulait cesser de sacrifier tant d'intérêts intellectuels et sociaux à ce plaisir imaginaire." (II. 30).

Conclusion

Mis sémiotiquement en perspective, le chef-d'œuvre de Proust confirme l'existence d'un statut "esthétique" du sujet sémiotique. On

pourrait évidemment raffiner considérablement l'analyse, mais nous pensons avoir exposé l'essentiel de ce magistral traité d'épistémologie amoureuse. Il montre comment la sémiotique narrative standard (ainsi que la phénoménologie de la valeur qui en est le précurseur) peut se prolonger tout naturellement en une métapsychologie et une logique du signifiant.

EHESS
Paris

Jean Petitot

Notes

[1] Notre première recherche sémiotique allant dans ce sens se trouve dans notre analyse du jugement esthétique chez Kant et Husserl [1985b]. Pour des compléments épistémologiques, cf. nos [1988b], [1991a], [1992b], [1993].

[2] Pour un exemple littéraire, cf. notre étude sur Roussel [1982b]. Pour un traitement formalisé, cf. nos [1981] et [1983].

[3] Pour une introduction à cette problématique cognitive, cf. nos [1989b], [1991b] et Ouellet [1992a,b].

[4] Cette étude est en résonance avec certaines de nos autres études littéraires concernant Mallarmé, Roussel, Stendhal et (encore) Proust (cf. Bibliographie).

[5] Jacquemet [1991].

[6] Deleuze [1964].

[7] Cf. en particulier Fontanille [1987].

[8] Cf. Petitot [1982a], [1985b].

[9] Nous citons l'édition Gallimard 1954 et nous numérotons les citations principales. Leur ordre dans le texte original est: 1 / 9 / 8 / 30 / 10 / 11 / 2 / 31 / 28 / 31 / 3 / 29 / 32 / 12 / 15 / 4 / 5 / 24 / 25 / 27 / 20 / 16 / 17 / 14/ 19 / 18 / 13 / 23 / 21 / 22 / 6 / 7 / 26.

[10] Sur les liens entre Gestaltthéorie, sémiotique et esthétique, cf. Saint-Martin [1990].

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

[12] Greimas [1976], p. 130.

[13] Pour des précisions, cf. Petitot [1985c].

[14] Il est difficile de mieux définir l'univers du Destinateur.

[15] Même remarque que précédemment. On croirait lire du Saussure ou du Hjelmslev.

[16] Sur cette problématique, selon nous cruciale, de la sélection des objets-valeur par des signifiants "déictiques", cf. Petitot [1981], [1982b], [1983].

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

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

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

[20] Relativement à Odette, le trait /féminité/ est tautologique et n'a évidemment

rien à voir avec un signifiant. Mais il opère comme signifiant relativement à la Gestalt musicale abstraite qu'est la petite phrase.

Bibliographie

PROUST, M., 1954. *Un amour de Swann*, Paris, NRF, Gallimard.

BRANDT, P-A., 1982. "Quelques remarques sur la véridiction", *Actes Sémiotiques*, IV, 5-19, Paris, EHESS.

DELEUZE, G., 1964. *Proust et les signes*, Paris, PUF.

FONTANILLE, J., 1987. *Le savoir partagé: sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Paris, Hadès-Benjamin.

– 1989. *Les Espaces subjectifs: introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.

– 1991. "La petite phrase de Vinteuil. Le parcours cognitif: de la sensation à la compréhension", Postface à *Jacquemet [1991]*.

JACQUEMET, M., 1991. "Autour de la petite phrase de Vinteuil", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 15-16, Limoges, PULIM.

MARSCIANI, F., 1984. "Les parcours passionnels de l'indifférence", *Actes Sémiotiques*, VI, 53, Paris, EHESS.

OUELLET, P., 1992a. *Voir et Savoir*, Candiac, Editions Balzac.

OUELLET, P., (éd.), 1992b. Dossier "Représentation symbolique et Organisation spatiale", *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, 12, 1-2.

PETITOT, J., 1981. "Psychanalyse et Logique: plaidoyer pour l'impossible", *Le Lien Social*, 171-234, *Confrontation*, Distribution Distique.

– 1982a. "Sur la Décidabilité de la Véridiction", *Actes Sémiotiques*, IV, 31, 21-40, Paris, EHESS.

– 1982b. "Signifiant indivisible vs Envoi divisible", *Affranchissement du Transfert et de la Lettre, Confrontation* (colloque Derrida), 51-82.

– 1983. "Choix et Croyance: Vers une Logique de l'Idéal", *On Believing – Epistemological and Semiotic Approaches* (H. Parret ed.), Walter de Gruyter, Berlin, New-York.

– 1985a. *Morphogenèse du Sens. Pour un Schématisme de la Structure*, Paris, PVF.

– 1985b. "Jugement esthétique et Sémiotique du monde naturel chez Kant et Husserl", *Actes Sémiotiques*, VIII, 35, 24-33.

– 1985c. "Les deux indicibles ou la Sémiotique face à l'Imaginaire comme Chair", *Aims and Prospects of Semiotics*, (H. Parret, H.G. Ruprecht eds.), Tome 1, 283-305, John Benjamins, Amsterdam.

– 1988a. "Un mémorialiste du visible" (la quête du réel chez Proust), *Protée*, 16, 1-2, 39-52.

– 1988b. "Structuralisme et Phénoménologie: la théorie des catastrophes et la part maudite de la Raison", *Logos et Théorie des Catastrophes*, 345-376, Editions Patiño, Genève.

– 1989a. "La lacune du contour (phénoménologie de l'apparaître et logique du signifiant chez Mallarmé) ", *La Part de l'Oeil*, 5, 167-186.

– 1989b. "Modèles morphodynamiques pour la Grammaire cognitive et la Sémiotique modale", *Recherches Sémiotiques/ Semiotic Inquiry*, 9, 1-2-3, 17-51.

– 1991a. *La Philosophie transcendantale et le problème de l'Objectivité*, Entretiens du Centre Sèvres, (père F. Marty éd.), Paris, Editions Osiris.

– 1991b. "Syntaxe topologique et Grammaire cognitive", *Langages*, 103, 97-128.

– 1992a. *Physique du Sens*, Paris, Editions du CNRS.

– 1992b. "Matière-Forme-Sens: un problème transcendantal", *Les Figures de la Forme*, (J. Gayon, J.J. Wunenburger éds), Paris, L'Harmattan, 27-47.

– 1993. "Topologie phénoménale. Sur l'actualité scientifique de la *phusis* phénoménologique de M. Merleau-Ponty", *Merleau-Ponty. Le philosophe et son langage*, (F. Heidsieck éd.), Cahiers Recherches sur la philosophie et le langage n. 15, 291-322, Paris, Vrin.

– 1994. "Waterloo: Mythe, scène et décor dans **La Chartreuse de Parme**", *Stendhal-Hefte*.

SAINT-MARTIN, F., 1990. *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*, Montréal, Presses de l'Université du Québec.

A	B	C
Semiotica, linguistica, semantica Sémiotique, linguistique, sémantique Semiotics, Linguistics, Semantics	Semiotica narrativa e discorsiva. Retorica Sémiotique narrative et discursive Rhétorique. Semiotics of narrative and discourse Rhetoric	Socio-semiotica (socio- ed etno-linguistica) Socio-sémiotique (socio- et ethno-linguistique) Socio-Semiotics (Socio- and Ethno-Linguistics)
D	E	F
Semiotica letteraria: mitologia e folklore: poetica Sémiotique littéraire: mythologie et folklore: poétique. Literary Semiotics: Mythology and Folkloristics: Poetics	Semiotiche auditive. Sémiotiques auditives Audio Semiotics	Semiotiche visive e audio-visive Sémiotiques visuelles et audio-visuelles Visual and audio-visual Semiotics