

Jean-Marie Schaeffer

Chargé de recherche au CNRS

De deux facteurs institutionnels de la différenciation générique*

Un des aspects souvent négligés de la problématique des genres littéraires réside dans le fait que ce que nous désignons d'un terme unique (*genre*) se réfère à des régularités textuelles qui peuvent avoir les statuts les plus divers : il peut s'agir de contraintes communicationnelles générales (c'est le cas du récit par exemple, défini par son mode d'énonciation), de normes littéraires explicites (ainsi le sonnet, le haïku, etc.), de conventions implicites fonctionnant comme une sorte d'*habitus* littéraire (le conte par exemple), de relations de modélisation hypertextuelle ou généalogique (le roman picaresque en constitue un des exemples les plus parlants), de déterminations contextuelles (ainsi l'épithalame qui, du moins dans ses usages « originaires », désignait tout poème chanté la nuit de noces devant la chambre des mariés), et ainsi de suite. Enfin — et c'est sans doute le cas le plus fréquent — on peut se trouver face à un composé variable de plusieurs de ces facteurs.

Face à cette variabilité, on peut adopter deux attitudes : soit on tente de la réduire en décrétant que seuls un certain type de facteurs transtextuels seront considérés comme relevant de la problématique des genres. Toute théorie des genres qui tente d'établir un système clos sur lui-même semble devoir adopter une telle attitude. Mais on peut aussi, et cela me semble plus prometteur du point de vue de notre compréhension des activités littéraires, accepter cette hétérogénéité comme un facteur irréductible, et puis tenter de la comprendre. Or,

* Sous une forme différente, le présent travail a fait l'objet d'une publication dans la revue *La licorne*, n° 22, 1992, Université de Poitiers. Il fut exposé ensuite, partiellement remanié, au séminaire Sémantique des textes dirigé par Georges Molinié et François Rastier. Leurs commentaires et critiques, comme ceux de l'auditoire, m'ont amené à préciser et à infléchir certains points. La présente version est tout aussi provisoire que les précédentes, et elle continue à ne pas me satisfaire sur plusieurs points.

l'importance changeante accordée à tel ou tel des mécanismes de régulation générique par les diverses traditions littéraires dessine des *types de généricité et d'évolution générique* fort différents les uns des autres, qui à leur tour nous mettent en prise directe avec la diversité des traditions littéraires selon les époques, les pays ou les aires culturelles. Cette diversité demanderait d'abord à être décrite et analysée — tâche difficile qui n'a guère été abordée, sinon de manière timide par les comparatistes. Le problème qui me retiendra ici sera différent : j'essaierai d'esquisser quelques (en fait : deux) éléments de réponse susceptibles d'expliquer des disparités particulièrement voyantes entre certaines traditions génériques.

Il m'apparaît que la problématique des genres nous force à prendre en compte la dimension institutionnelle de la littérature : s'il est vrai que le destin des traditions génériques est *inscrit dans* les textes, on ne saurait guère nier qu'en revanche il se *décide entre* les textes, dans le passage d'une œuvre à l'autre — donc dans la tête des écrivains, et par-là même (s'il est vrai que l'outillage mental de l'homme n'est pas solipsiste) dans l'espace public de la littérature comme pratique créative socialisée. Afin d'éviter tout malentendu, je préciserai que ce qui m'intéresse ici ce ne sont pas les facteurs susceptibles de déterminer ou d'influencer la littérature de l'extérieur (par exemple la causalité — éventuelle — de la structure sociale globale dans la naissance de tel ou tel genre), ni les facteurs responsables de la structuration sociale de l'institution littéraire (par exemple la question du choix d'un genre en vertu de telle ou telle stratégie sociale de l'auteur). Ce qui me retiendra, c'est la littérature comme « système », au sens des formalistes russes, ou pour être moins présomptueux, la littérature comme ensemble de pratiques créatrices réglées aboutissant à des œuvres qui possèdent une composante esthétique. La question que j'aimerais me poser est donc celle des liens éventuels entre des types spécifiques de pratiques littéraires instituées et des profils génériques spécifiques. Ou plutôt j'aimerais aborder deux questions indissociables : celle de la variabilité des profils génériques selon le type de régulation interne de la tradition littéraire et selon le type de *feed-back* qui module les relations entre auteurs et public.

Je suis mal armé pour ce genre d'investigation : aussi me débrouillerai-je avec les moyens du bord, c'est-à-dire avec pas grand-chose. En étendant ma réflexion à des littératures que je ne connais qu'en traduction, telle la chinoise et la japonaise, j'aggrave mon cas : mais seule une telle perspective comparatiste permet de mettre en lumière certaines particularités de la littérature occidentale. J'ajouterai que, même limité aux deux questions énumérées (régulation interne, *feed-back*), le sujet est inépuisable. Je me bornerai à explorer deux facteurs qui me paraissent particulièrement importants. Chacun d'entre eux sera analysé à partir d'une description sommaire de deux

traditions génériques fortement contrastées et par là même particulièrement propices à la mise en lumière des différences de mode de fonctionnement créateur et communicationnel (de l'activité littéraire) qui, c'est du moins ce que j'aimerais croire, constituent leur fondement. Il va de soi que ce qui suit ne prétend à aucune complétude ni systématisme.

1. La régulation interne de la littérature : interaction directe vs système littéraire.

À lire n'importe quelle histoire de la poésie chinoise ou japonaise, on est frappé par le nombre restreint de genres lyriques qui y sont distingués, du moins en comparaison du foisonnement des formes en Occident. La poésie française par exemple aligne facilement une vingtaine et plus de noms de genres lyriques — et la même constatation peut être faite pour les poésies allemande, anglaise, italienne ou espagnole. À l'opposé, la poésie chinoise classique ne distingue en gros que six formes poétiques, ceci malgré une histoire qui s'étend sur plus de deux millénaires.¹ Dans le cas du Japon, plus de mille ans de pratique poétique instituée n'ont donné naissance qu'à quatre genres lyriques canoniques : le *tanka* (connu aussi sous la dénomination de *waka*), le *choka*², le *renga*³ et le *hokku* — appelé plus tard *haïku*.⁴ Encore faut-il ajouter qu'en Chine les six genres se

¹ Voir par exemple Eugen Feifel, *Geschichte der chinesischen Literatur*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1982, p. 29-30. Cinq de ces genres ont été définitivement codifiés à l'époque des Tang (VII-IX^e siècle) : deux genres relevant de la poésie de style ancien, le *yüeh-fu* et le *ku-feng* et trois genres relevant de la poésie de style moderne, le *chueh-chü* (quatrain), le *lü-shih* (huitain) et le *ch'ang-lü* (multistrophes). On peut y ajouter la poésie chantée, le *tz'u*, dont l'origine se trouve dans une collection du I^{er} siècle avant Jésus-Christ, le *Ch'u-tz'u* (*Chants du pays de Ch'u*), et qui sera de nouveau en vogue sous la dynastie des Song. Voir à ce propos François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Éd. du Seuil, 1977, p. 26 et 50-52.

² Forme de poème long, à versification irrégulière, le *choka*, dont l'origine remonte sans doute à l'influence croisée des ballades populaires indigènes et des poèmes longs chinois fut développé comme forme savante à l'époque de Nara (VIII^e siècle) et commença à disparaître dès le X^e siècle.

³ Poème collectif de "versets liés" composés par plusieurs poètes se relayant : sa seule contrainte est formelle — une suite alternée de tercets (5-7-5) et de distiques (7-7) — et associative — chaque verset doit s'arrimer par une association sémantique, fût-elle de contraste, au verset précédent, sans égard pour les versets antérieurs au prédécesseur immédiat.

⁴ Voir par exemple l'article de Earl Miner, « Japanese Poetry », dans la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton U.P., 1965, p. 423-431. René Sieffert, dans *La littérature japonaise*, P.O.F., 1973, rappelle cependant que la poésie japonaise ne se limite pas au lyrisme institué comme forme indépendante — qu'il ne semble d'ailleurs pas admirer autant que le font les Japonais et beaucoup d'Occidentaux (voir p. 35) — et

ramènent (sauf exceptions) à seulement trois types de vers : celui à 4, celui à 5 et celui à 7 idéogrammes. La poésie lyrique japonaise est encore plus parcimonieuse : elle ne connaît que deux types de vers, un à 5 et un à 7 syllabes — les deux étant d'ailleurs généralement combinés, ainsi dans le *tanka* (5-7-5/7-7) et dans le *haïku* (5-7-5) — qui n'est qu'un *tanka* amputé de sa coda.⁵ Un deuxième trait intéressant à noter est que les noms des genres lyriques chinois et japonais définissent des types purement formels⁶, alors que parmi les noms des genres lyriques occidentaux nombreux sont ceux qui comportent une composante thématique, voire sont purement thématiques : ballade, élégie, ode, complainte, épithalame, etc. Il est vrai que dans les anthologies impériales japonaises les poèmes se trouvent classés par rubriques thématiques⁷ — « printemps », « été », « amour », etc., avec des sous-divisions, par exemple pour le printemps : « printemps précoce », « rossignols », « fleurs de prunier », etc. — mais toutes ces rubriques ne sont que des classifications rétrospectives qui ne renvoient à aucune tradition générique pertinente au niveau de la conscience créatrice et concernent toujours la même forme lyrique, le *waka*. Dans la société japonaise traditionnelle le poète ne compose pas un poème sur le « printemps précoce », il compose un *waka* qui, si l'événement qui déclenche le processus poétique est une impression saisonnière particulière, par exemple la prise de conscience d'un printemps précoce, donnera naissance à un *waka* qui, *a posteriori* pourra être classé avec d'autres *waka* composés dans le même contexte. Bien entendu, en classant les poèmes d'après les distinctions génériques qui ont eu cours en Europe on pourrait construire d'autres genres, et en plus grand nombre : mais il s'agirait de classifications purement analogiques qui ne correspondraient à aucun schéma générique vécu comme pertinent — et donc manipulé comme tel — dans la création et la réception littéraires chinoise ou japonaise.

que la tradition épique (par exemple les chants épiques liés à la tradition du *Heiké monogatari*) ou le théâtre *nô* en relèvent avec autant de légitimité. Il faudrait d'ailleurs y ajouter les *ko-uta*, chants à forme irrégulière qu'on compare parfois à nos ballades populaires, ainsi que la poésie en chinois (pratiquée notamment par les moines zen, et dont le plus grand représentant au XX^e siècle est Soseki, par ailleurs un des pères du roman japonais contemporain).

⁵ Le japonais, contrairement au chinois, est une langue polysyllabique et il n'y a donc pas identité numérale (idéo)graphique entre les vers de même mesure — sauf si on les écrit entièrement en écriture syllabique, c'est-à-dire en *hiragana*.

⁶ On pourrait objecter que le *haïku* comporte aussi une règle thématique, puisque chaque poème doit comporter une allusion à une des saisons. Mais cette prescription thématique est paradoxalement purement formelle, en ce sens qu'elle vaut indépendamment du thème effectif du poème.

⁷ Voir par exemple Shuichi Kato, *Histoire de la littérature japonaise*, Tome 1, Éditions Fayard, 1985, p. 191.

Ce nombre restreint de distinctions génériques peut paraître d'autant plus étonnant qu'en Chine et au Japon la poésie lyrique a été de tout temps le domaine littéraire canonique par excellence. Parmi les innombrables faits qui en portent témoignage, je n'en rappellerai que quelques-uns. Le document littéraire « originaire » de la Chine est une collection poétique, — le *Shi-ching* (Canon des poèmes) — et dans le système mandarinal la rédaction d'un poème faisait partie des épreuves de l'examen permettant d'accéder au statut de fonctionnaire impérial. Quant au Japon, un de ses trois livres « fondateurs » est une anthologie poétique — le *Man'yôshû* (VIII^e siècle) ; par ailleurs à l'époque Heian — âge d'or de la culture impériale — la vie amoureuse, mais aussi la carrière des courtisans dépendaient souvent d'un poème bien ou mal placé. *Le Dit du Genji* (début du XI^e siècle) illustre bien ces deux fonctions sociales de la poésie : toute communication amoureuse passe par l'échange de poèmes, et quant à l'importance de la fonction mondaine de la pratique poétique, on peut y méditer l'expression proverbiale : « Un poème cité de travers pour chaque occasion ». Aux époques mouvementées qui suivront cet âge de paix relative, la poésie perdra en grande partie sa fonction « politique », mais elle restera largement engagée dans la vie sociale, soit comme témoignage existentiel (ainsi les guerriers adopteront l'habitude de composer un poème-testament avant d'aller à la bataille, et aujourd'hui encore certains moines bouddhistes et poètes de *haïku* écrivent un poème ultime sur leur lit de mort), soit surtout comme délassément individuel (pratiqué notamment par la noblesse, écartée du pouvoir du fait du régime des *shogun*) et jeu collectif (d'où les concours de poésie et la vogue du *renga*, activités poétiques qui cessèrent très vite d'être une exclusivité de la noblesse pour atteindre les couches les plus diverses de la société). De nos jours encore, la poésie garde une présence très forte : le nombre de revues de poésie publiées actuellement au Japon se monte à des milliers, éloquent témoignage quantitatif — sinon qualitatif — de la vitalité de la pratique poétique traditionnelle.

Comme le montrent ces quelques rappels, l'importance sociale jamais démentie de la pratique poétique en Chine et au Japon est liée à des traits institutionnels très particuliers : si le terme n'était pas connoté négativement, on pourrait dire que la poésie extrême-orientale est fondamentalement une poésie de circonstance. Encore le terme risquerait-il d'induire en erreur, puisqu'en Europe la poésie de circonstance (par exemple celle des Grands Rhétoriciens) est en général au service d'une finalité extra-esthétique : célébration des Grands, épithalame, plainte funèbre, etc. En revanche, dans la poésie extrême-orientale, le caractère circonstanciel n'est nullement lié à une fonction extra-esthétique. Ce sont les circonstances *elles-mêmes* qui sont esthétiques : des lieux, des moments, des faits esthétiquement

chargés et que le poème va actualiser. Ces situations poétiques sont d'ailleurs pratiquement toutes « prescrites » et ce depuis des temps immémoriaux : la floraison des pruniers et des cerisiers, la lune d'automne, la première neige, la visite d'un ami, la pluie d'été, le chant des cigales, la mort du poète, etc.

Ce côté circonstanciel d'une grande partie de la pratique lyrique extrême-orientale est en fait l'indice d'une spécificité plus profonde des poésies chinoise et japonaise. Comme beaucoup d'échanges humains, la pratique littéraire se meut entre deux pôles : le pôle de l'interaction directe et celui du système littéraire.⁸ Se rapproche du premier toute activité qui privilégie la situation *hic et nunc* dans sa singularité, à la fois quant à la relation entre l'auteur et sa motivation créatrice et quant à celle entre l'auteur et le public (prééminence du contact direct entre les individus engagés dans la relation d'échange). La poésie extrême-orientale me semble être l'exemple type d'une *création* littéraire qui privilégie le pôle interactionnel : l'œuvre naît et trouve son accomplissement en tant que réponse à une sollicitation concrète, qui résulte d'une interaction du poète avec une situation singulière fonctionnant comme un stimulus créateur socialement codé. Le poème est la cristallisation d'une réaction à un événement chargé esthétiquement. Ceci explique notamment pourquoi son énonciation est presque toujours endossée de manière univoque par le poète dans son identité personnelle et sociale réelle. Il ne s'agit pas pour autant nécessairement d'une poésie subjective au sens occidental du terme. Les *haïku* de Bashô par exemple sont largement objectifs — voire inexpressifs si on accepte les critères du lyrisme romantique — ce qui ne les empêche nullement d'être des réponses personnelles du poète à des événements concrets de sa vie : voyages, visites à des amis, etc. Il est d'ailleurs significatif que la plupart de ses *haïku* soient insérés dans des narrations en prose (*haibun*) qui décrivent leur situation de genèse, donc les ancrent dans leurs circonstances.

À l'inverse, du moins depuis la Renaissance, la pratique poétique occidentale privilégie l'insertion de l'œuvre dans le système littéraire — conçu comme corpus d'œuvres canoniques historiquement orienté — et minimalise l'interaction directe. Elle met en avant le *framing* littéraire et non pas l'ancrage situationnel concret : d'où, par exemple, l'importance du masque lyrique, qui permet une fictionalisation de l'énonciation⁹, c'est-à-dire une neutralisation de la

⁸J'emprunte la distinction, en la reformulant, à H.A. Gumbrecht, *Beginn von "Literatur"/Abschied vom Körper ?*, in G. Smolka-Koerdt, P.M. Spangenberg et D. Tillmann-Bartylla (éd.), *Der Ursprung von Literatur*, W. Fink Verlag, Munich, 1988, p. 40-41.

⁹Paradoxalement les poèmes de Bashô sont sans doute moins « fictifs » que ses célèbres journaux de voyage — qui sont en fait des journaux littéraires au sens le plus fort du terme (partiellement fictionalisés) — que ce soit par l'omission de faits marquants, par

présence du sujet de l'interaction littéraire effective — l'auteur dans sa réalité d'état civil ; d'où aussi l'importance du lieu d'inscription de l'œuvre dans le système littéraire et donc la détermination de son statut dans et par rapport à ce système dont elle tire sa légitimité — un facteur qui pousse fortement à la différenciation générique.

L'importance du pôle interactionnel dans la poésie extrême-orientale se manifeste aussi au niveau des relations entre poètes : importance des joutes et des concours poétiques en Chine, faveur du *renga* au Japon, autant d'occasions d'interactions directes entre poètes, chacun étant à tour de rôle créateur et récepteur. Par ailleurs la poésie s'apprenait souvent chez un maître : la légende veut que Basho ait eu deux mille disciples, chiffre sans doute largement exagéré, mais révélateur quant à ce qui déterminait la stature littéraire d'un poète, mais aussi et surtout quant à la manière dont la tradition poétique se transmettait par transmission directe du maître au disciple. Dans le cas du *waka*, la pratique poétique se transmettait même parfois — à l'instar de la plupart des autres pratiques artistiques et artisanales au Japon — au niveau familial, chaque clan formant une école avec ses traditions et ses « secrets » (dans le théâtre *nô* ce type de transmission existe encore de nos jours). Dans l'antiquité (notamment dans la Grèce archaïque) et au moyen âge (avec les troubadours, trouvères et autres *Minnesänger* — et même plus tard encore avec les *Meistersinger*) l'Occident a sans doute connu des types de transmission directe, mais depuis la Renaissance et l'établissement progressif d'un canon littéraire historisé, la pratique poétique savante ne se transmet plus guère par une chaîne vivante — de maître à disciple — ni n'accorde de place (sinon marginale) aux créations collectives ou aux séances poétiques. Le poète occidental accède à son « métier » à travers une confrontation directe avec la littérature, c'est-à-dire avec un système communicationnel cristallisé en canon. Je ne veux pas dire par là que la poésie extrême-orientale ne connaisse pas de canon : au contraire, comme le montre l'usage très ancien des anthologies quasi-officielles (ainsi les anthologies impériales au Japon). Mais la fonction du canon n'est pas la même que dans le système littéraire occidental classique : sauf exceptions, il constitue une sorte de thésaurus sans vectorisation historique, le corpus de la tradition dans laquelle le poète peut puiser à sa guise des images, des expressions, des syntagmes figés, etc., qu'il remettra en circulation dans son propre poème. Ce qui nous apparaît souvent comme un traditionalisme formel invétéré de la poésie extrême-orientale s'inscrit dans le même cadre : la forme métrique n'est pas un enjeu littéraire, elle est un outil immémorial qui est mis à

leur réinterprétation, voire par l'invention fictionnelle pure et simple — ceci au nom d'exigences compositionnelles. Voir à ce propos Makoto Ueda, *Matsuo Basho*, Tokyo et New York, Kodansha International, 1982, p. 138-141.

la disposition du poète afin qu'il réactualise une situation elle aussi toujours déjà immémoriale et néanmoins toujours nouvelle.

C'est que la relation à l'histoire est très différente dans les deux civilisations. En Occident post-médiéval, le poète se définit en relation à l'historicité du système poétique : « réinvention » des formes antiques à la Renaissance ; cristallisation du panthéon, dans lequel le nouveau-venu doit se ménager une place, pendant le classicisme ; évolution auto-téléologique de la poésie se tournant vers la mise à jour eschatologique de sa propre essence, depuis le romantisme, le symbolisme et tout ce qui s'en est suivi. La relation du poète à son art est toujours la relation à un système littéraire fortement structuré, hiérarchisé et temporellement orienté, qui fonctionne, selon les époques comme modèle à parfaire par la voie de l'imitation, comme altérité culturelle à surmonter, comme destin historique à accomplir, etc. Quant aux genres poétiques, ils dénomment d'abord cette relation toujours problématique au système littéraire établi.

Bien entendu, toute tradition littéraire s'inscrit dans un horizon historique. Mais la dynamique de cet horizon est fort différente dans les deux traditions. La culture littéraire occidentale post-antique évolue largement par *ruptures* — le nouveau remplace l'ancien¹⁰. Tout le moyen âge — et au-delà — a ainsi situé la tradition littéraire dans le cadre de la dichotomie entre le christianisme et l'antiquité, vécue comme une opposition entre deux systèmes de communication incommensurables : sous une forme profane, cette dichotomie a survécu dans la Querelle des Anciens et des Modernes, c'est-à-dire en fait jusqu'au romantisme. La Renaissance a aussi mis en place les premiers éléments d'un nouveau type de rupture qui allait devenir dominant à partir du romantisme : la tradition du nouveau, c'est-à-dire l'innovation par ruptures successives à l'intérieur même de la tradition moderne. Cette conception moderne de l'évolution littéraire se prolonge dans une interprétation bien particulière de la question des genres littéraires : l'évolutionisme idéaliste de Hegel ou le darwinisme de Brunetière n'ont de sens que dans une conception de la dynamique littéraire où la situation du texte relativement à un système communicationnel historisé (l'histoire de la littérature) est devenue plus importante que l'activité interactionnelle entre le texte singulier et la motivation situationnelle.

Les cultures chinoise et japonaise à l'inverse évoluent (ou du moins ont évolué jusqu'au XX^e siècle) par *accumulation* — le nouveau s'ajoute à l'ancien (sans le remplacer). Ainsi en Chine, la naissance, à l'époque des Tang, de la poésie de style nouveau (le quatrain et le huitain réguliers) n'a pas signifié la fin de la poésie de style ancien.

¹⁰ Fût-ce en prétendant faire retour à un passé plus ancien encore : c'est ainsi que le théâtre classique français « annule » la tradition baroque en reprenant et développant le système dramaturgique « antiquisant » ébauché dans le théâtre de la Renaissance.

(poèmes formés d'un nombre variable de vers à cinq ou sept idéogrammes) : le genre ancien a continué à être pratiqué jusqu'à la fin de la dynastie mandchoue à côté de la poésie de style nouveau. De même dans le théâtre japonais, le développement du *kabuki* n'a nullement fait périr le *nô* et de nos jours encore les deux genres coexistent (à côté du théâtre à l'occidentale). Répondant toutes à des situations différentes, aucune forme ne saurait remplacer une autre, même lorsque du point de vue du système littéraire elles paraissent obéir à des impulsions historiques contraires (par exemple, le purisme classique du *nô* et le baroquisme sentimental du *kabuki*). La poésie extrême-orientale conçoit la tradition comme une vaste géographie mentale dans laquelle tous les poètes sont coprésents pour autant qu'ils sont mobilisés par un même type de situation archétypale codifiée. L'histoire du genre est donc toujours présente à l'intérieur même du poème actuel, non seulement du fait de l'importance des pratiques de citation et d'allusion¹¹, mais beaucoup plus fondamentalement parce que ce qui relie les poèmes entre eux n'est pas une chaîne évolutive ni un panthéon classique, mais l'ancrage commun dans quelque situation partagée. D'où l'importance par exemple de la variation poétique comme pratique créatrice spécifique : déjà présente dans la poésie des Tang¹², elle est fort prisée à l'époque des Song ; on la retrouve au Japon sous la forme du *honkadori*¹³. La répétitivité dont on accuse parfois la tradition poétique orientale — et dont la pratique de la variation est un des éléments responsables — n'est vécue comme telle que si on aborde les poèmes comme des éléments d'un système littéraire conçu comme une entreprise historique dont le but ultime réside dans la perfection de sa propre structure collective : dans un tel cadre, toute répétition est évidemment une redondance. Si en revanche on conçoit chaque poème comme la trace d'une rencontre singulière — et donc irrépétable, quelle que soit sa ressemblance formelle ou thématique avec d'autres poèmes — avec une occurrence toujours singulière d'une situation esthétique archétypale, la répétition n'en est plus une, parce qu'en tant qu'expérience interactionnelle chaque poème est un événement irréductiblement singulier.

Ma constatation de départ — à savoir la faible différenciation générique de la poésie extrême-orientale et ses déterminations

¹¹ L'intertextualité joue bien entendu aussi un grand rôle dans la littérature occidentale, mais elle y a sans doute d'autres fonctions, et avant tout peut-être celle de manifester la solidarité de l'œuvre avec le système littéraire ; en Chine et au Japon elle témoigne avant tout de la rencontre autour d'une même situation archétypale.

¹² Voir par exemple : Composé d'après *Votre départ est chose trop certaine*, de Zhang Jiu-ling (673-740) dans *Vacances du pouvoir. Poèmes des Tang*, traduits et présentés par Paul Jacob, Gallimard, 1983, p. 25.

¹³ Voir Suichi Kato, *op. cit.*, p. 280, qui parle de « l'effet de réverbération » induit par ce type de pratique.

purement formelles — me paraît devenir compréhensible au moins partiellement à la lumière du tableau que je viens de brosser à traits grossiers. Elle renvoie à une pratique de la poésie qui accorde la préséance aux relations interactionnelles sur les relations avec la littérature conçue comme système communicationnel structuré : la limitation des différenciations génériques à un nombre restreint de genres historiquement très stables et définies pour l'essentiel de manière purement technique va bien avec une pratique « circonstancielle » de la poésie en ce que celle-ci présuppose l'acquisition d'une compétence interactionnelle spécifique, facilement (re)mobilisable lorsque les circonstances propices se présentent. À l'inverse, en Occident la différenciation générique doit permettre de déterminer *le lieu littéraire* de l'œuvre créée, puisque le poète trouve sa légitimation ultime dans le système communicationnel appelé *littérature* : c'est dans ou par rapport à ce système qu'il doit situer sa voix propre, étant entendu qu'il lui incombe d'y puiser à la fois son identité *et* sa différence, injonction qui explique facilement la différenciation et complexification des identités génériques au fil de l'évolution historique de la poésie occidentale.

Jusqu'ici je n'ai parlé que de la pratique poétique, en omettant entièrement la question des relations entre l'auteur et son public. Je m'y attacherai plus particulièrement dans la deuxième partie du présent travail, mais on peut aussi l'aborder par le biais de la différenciation entre interaction directe et système littéraire. La littérature orale, du moins en régime d'oralité pure (c'est-à-dire lorsque la composition elle-même est orale) nous livre l'exemple-type d'une situation de transmission littéraire médiatisée par un *feed-back* interactionnel : activité de performance, l'œuvre orale est toujours indissociable de sa situation d'émission concrète, caractérisée par la co-présence de l'auteur-interprète et du public, ce qui permet des actions en retour du dernier sur le premier au moment même de la création de l'œuvre. La littérature imprimée en revanche a tendance à accorder plus de poids au système littéraire global : dans le cas d'une œuvre inscrite graphiquement, la relation de communication se passe du contact direct entre émetteur et récepteur. Il n'y a donc plus de *feed-back* direct et c'est le système global, l'institution, qui doit réguler les relations entre auteur et public. Autrement dit, en régime d'inscription graphique, le *feed-back* agit autrement : il est temporellement décalé et il transite par le système littéraire qui fonctionne comme une interface de médiation. On notera à cet égard que l'invention de l'imprimerie par les Chinois et son utilisation dans le domaine de la circulation des textes poétiques (en Chine et au Japon), ne pouvait que relativiser l'importance du pôle interactionnel, comparé à la place centrale qu'il occupe dans une littérature purement orale. Mais l'importance (et la

valorisation artistique) de la calligraphie comme mode de transmission des poèmes, y compris lorsque l'imprimerie était disponible, montre que même au niveau de la transmission et de la réception des œuvres, la tradition extrême-orientale de la poésie essayait de sauvegarder le rapport le plus direct possible entre l'œuvre poétique et sa réception : lorsque le poète calligraphie son propre poème, il ne se borne pas à inscrire un texte (une œuvre allographique, au sens de Nelson Goodman), mais il lie ce texte de manière indissoluble à l'instant singulier de sa concrétisation matérielle irrépérable (le poème comme œuvre autographique) et par là-même à son corps de poète, dont l'inscription graphique constituera désormais la trace ; de même, lorsqu'un amateur de poésie calligraphie un poème qu'il admire, il le fait sien d'une manière beaucoup plus directe que ne peut le réaliser le simple acte de lecture, puisqu'il prend possession du poème par des gestes sensori-moteurs qui — non pas le copient — mais l'interprètent graphiquement et qui survivront désormais comme trace tangible de son expérience esthétique personnelle avec ce poème-là à ce moment-là.

2. La relation à la société globale : réseau ouvert *versus* réseau fermé

Lorsqu'on compare le drame élisabéthain avec la tragédie classique française, on se trouve confronté à deux traditions génériques qui, bien que référables à une même modalité d'énonciation — la mimésis dramatique — ont des "allures" très différentes : au niveau thématique, à celui des structures dramaturgiques et à celui du traitement linguistique, l'amplitude des variations que connaît le drame élisabéthain s'oppose nettement au « resserrement » de la tragédie classique.

Ainsi la variabilité thématique est-elle beaucoup plus grande dans le drame élisabéthain que dans la tragédie classique. Certes, cette dernière situe ses sujets dans les lieux historiques et géographiques les plus divers : la Grèce antique et Rome bien entendu, mais aussi la Palestine biblique (*Athalie*), le moyen âge (*Le Siège de Calais* (1765) de de Belloy), l'Angleterre (*La reine d'Écosse* d'Antoine de Montchrestien, *Le Comte d'Essex*, de Thomas Corneille), le Portugal (*Ines de Castro* de Houdar de la Motte), l'Espagne (*Le Cid*) la Turquie (*Bajazet* de Racine), la Chine (*L'orphelin de la Chine* de Voltaire), etc. Mais cette diversité de localisation cache une grande unité thématique : il s'agit sauf rares exceptions de conflits entre la sphère politique et plus largement publique (pouvoir, dignité, honneur, etc.) et la sphère privée (affective), l'action tragique naissant en général des multiples modalités selon lesquelles les intérêts divergents issus de ces deux

sphères peuvent se révéler inconciliables. La tragédie élisabéthaine se caractérise en revanche par une dispersion thématique beaucoup plus grande : s'il est vrai que les drames à thème "politique" sont nombreux (par exemple les *historical plays* de Shakespeare, ou encore *Tamburlaine* de Marlowe), d'autres œuvres abordent des thèmes dont le conflit moteur est fort différent : dans beaucoup de drames élisabéthains, le nerf de l'action relève de ces passions purement privées et se suffisant à elles-mêmes que sont la vengeance, la folie, la jalousie, la méchanceté, etc. Une autre différence tient au fait que la thématique classique est beaucoup plus intériorisée que celle du théâtre élisabéthain : alors que dans la tragédie classique le conflit extérieur est presque toujours redoublé par un conflit interne aux personnages, les tragédies élisabéthaines donnent souvent la préférence aux conflits naissant d'une passion destructrice dirigée vers l'extérieur (ce n'est évidemment pas le cas de *Hamlet*, mais sous ce rapport la pièce n'est justement pas représentative du drame élisabéthain). D'où l'importance accordée aux délibérations dans la tragédie classique qui s'oppose à la prééminence des actions dans les drames élisabéthains : finesse de la caractérisation d'un côté, foisonnement actanciel de l'autre. Cette différence ressort déjà d'une simple comparaison des titres : l'écrasante majorité des tragédies classiques sont intitulées d'après leur héros ; dans le drame élisabéthain en revanche, si les titres onomastiques ne sont pas rares — toutes les tragédies de Shakespeare ont des titres onomastiques — on trouve aussi beaucoup de titres descriptifs : *The Honest Whore* (Dekker), *The Insatiate Countess* (Marston), *The Fatal Dowry* (Massinger), *Women beware women* (Middleton), *The Devils Law Case* (Webster), *'Tis Pity She's a Whore* (Ford), etc. — titres qui réfèrent plus ou moins directement au thème traité.

Le mélange du sérieux et du comique qu'on trouve dans de nombreuses tragédies élisabéthaines renforce encore leurs différences avec la tragédie classique française, puisque le comique introduit un puissant facteur d'hétérogénéité tonale — mais aussi sociale — dans le conflit dramatique. Qu'un tel mélange soit inconcevable dans la tragédie française classique témoigne à l'inverse du resserrement de celle-ci sur une unité de ton commandée par une soumission de toute la tragédie à la perspective de ses héros royaux, ou du moins nobles.

Au niveau dramaturgique, les différences sont trop connues pour que j'y insiste ici. J'en rappellerai simplement deux. Alors que la tragédie classique possède une action fortement hypotaxique (unité d'action), les structures élisabéthaines sont en général parataxiques, qu'il s'agisse de structures cumulatives — comme *Doctor Faustus* de Marlowe qui consiste en une suite d'épisodes largement indépendants — ou de structures à péripéties avec multiples *sub-plots* (c'est le cas de nombreuses *revenge-tragedies*). La deuxième différence concerne les facteurs temporels et spatiaux : l'unité de temps et de lieu

des classiques s'oppose à la très grande liberté du drame élisabéthain dans ces domaines : *Doctor Faustus* représente 24 années de la vie de son anti-héros. Un fait témoigne de manière particulièrement éloquente de cette différence : alors que dans la tragédie classique un changement de scène signale un changement dans les personnages présents sur scène (en un lieu qui, lui, reste le même), dans les tragédies de Shakespeare le changement de scène indique un changement de lieu.

Au niveau purement verbal le contraste n'est pas moindre. Les linguistes ont souvent noté la multiplicité des registres linguistiques du drame élisabéthain et, à l'inverse, le resserrement lexical et syntaxique très fort de la tragédie classique. Les dramaturges élisabéthains non seulement mélangent vers et prose, mais encore créent des termes, font appel à des expressions dialectales ou argotiques, introduisent des passages en français ou en italien, etc.¹⁴ Dans la tragédie classique en revanche, c'est l'unité du ton sublime qui prévaut : on ne saurait concevoir de tragédie non-versifiée ou qui mélangerait différents niveaux stylistiques. Il suffit de penser aux discussions sans fin concernant la pureté lexicale (on peut en trouver un témoignage dans les écrits de Boileau), ou au cas de Corneille qui, passant du baroque au classique, « revoit » *Clitandre* et surtout *Le Cid* afin de débarrasser les pièces de toutes leurs « excroissances » et de les adapter aux règles des doctes. On peut rappeler aussi que certains ont cru que *Dom Juan* n'était pas de Molière, parce que la pièce était « irrégulière » (notamment par son mélange du tragique et du comique) et écrite en prose¹⁵ ; d'ailleurs, de 1677 à 1841, c'est-à-dire pendant un siècle et demi, l'œuvre fut jouée uniquement dans l'adaptation en vers faite par Thomas Corneille.

Lorsqu'on passe à la question de l'évolution historique des deux traditions, on ne trouve pas moins de différences. Ainsi, du strict point de vue des règles dramatiques codifiées, les tragédies du XVIII^e siècle, par exemple celles de Voltaire, s'accordent encore en tout avec celles des grands classiques du XVII^e siècle, ce qui signifie qu'il n'y a pas eu de transformation du genre, pour autant qu'on le considère au niveau des règles tenues pour pertinentes par l'époque. D'une certaine façon, ceci n'est que normal, puisque la finalité de toute règle explicite

¹⁴ Voir par exemple l'étude classique de M.C. Bradbook, *A History of Elizabethan Drama*, tome 1 : *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy* (1935), Cambridge University Press, 1960, p. 82 sqq.

¹⁵ Dans l'édition de 1683 on peut lire : « De toutes les pièces qui ont été publiées sous le nom de M. Molière, aucune ne lui a été contestée que *le Festin de pierre*. Car bien que l'invention en parût assez de sa façon, on la trouva néanmoins si mal exécutée que, plutôt que de la lui attribuer, on aima mieux la faire passer pour une méchante copie de quelqu'un qui l'avait vu représenter. » (cité par P. Larthomas, *Le langage dramatique* (1972), 3^e éd., PUF, 1990, p. 301).

est de contraindre pareillement des cas multiples : la tragédie classique est d'une certaine manière une forme fixe, au même titre que le sonnet. Toute différente est l'image que nous présente la tragédie élisabéthaine : il s'agit d'une sorte de dispersion erratique autour d'un centre plus ou moins stable, qui est constitué avant tout par la permanence des mêmes conventions d'action (action parataxique) et de présentation linguistique (par exemple mélange prose-vers, utilisation du *blank verse*, etc). Alors que la tragédie classique se règle sur des normes transcendantes et explicites qui lui assurent une stabilité historique certaine, le drame élisabéthain oscille autour d'une homéostase générique interne implicite qui semble résulter en grande partie d'une adaptation tâtonnante aux exigences de la représentation dramatique devant un public mêlé ayant des goûts hétérogènes — et passablement hétérodoxes comparé à l'idéal de restrainte classique cultivé dans la tragédie française.

Ces différences entre le théâtre élisabéthain et le théâtre classique français ont de multiples raisons historiques, dont évidemment le fait que les deux traditions ressortissent à des époques historiques différentes : une comparaison entre le théâtre élisabéthain et le drame baroque français aboutirait certainement à des résultats très différents. Mais ce qui m'intéresse ici c'est en quoi les différences entre les deux types de théâtre, au-delà de toute question de chronologie, renvoient à des fonctionnements différents de la littérature dramatique.

En sociolinguistique, on distingue les communautés discursives selon que leurs membres font partie d'un « réseau ouvert » (*open network*) ou d'un « réseau fermé » (*closed network*) : un réseau fermé est un ensemble discursif dont les membres communiquent davantage entre eux qu'avec des individus appartenant à d'autres communautés ; dans un réseau ouvert au contraire, les relations externes sont plus importantes que les relations internes.¹⁶ En règle générale, on constate que les membres d'un réseau sociolinguistique fermé ont un parler plus unifié que ceux d'un réseau ouvert. Le monde littéraire constitue sans conteste une communauté discursive, et il me semble que la distinction en question peut s'appliquer à lui — quitte à en généraliser sa portée au-delà des faits linguistiques au sens strict du terme. En tout cas l'exemple contrasté que je viens de présenter brièvement l'illustre à merveille : le théâtre élisabéthain est le produit d'un réseau littéraire ouvert alors que la tragédie classique française se constitue dans le cadre d'un réseau littéraire fermé.

Dans *La naissance de l'écrivain* Alain Viala a montré fort bien à quel point la littérature savante de l'âge classique — et la tragédie en fait bien entendu partie — se développe dans le cadre d'une institution littéraire close sur elle-même, concentrée géographiquement et

¹⁶ Voir par exemple R.A. Hudson, *Sociolinguistics*, Cambridge U.P., 1980, p. 177-179.

socialement, ainsi que structurée de manière très forte grâce à l'interventionnisme étatique. Elle est cimentée par une sorte d'« harmonie préétablie » entre auteurs et public, qui, possédant une formation relativement homogène, ont les mêmes exigences et partagent les mêmes attentes à l'égard de la littérature : « Plus qu'à toute époque, les écrivains de l'âge classique ont contribué à former, à éduquer et sélectionner leurs lecteurs. [...] Cet échange, où les écrivains éduquaient leurs destinataires autant qu'ils en subissaient l'influence, s'accomplissait à travers plusieurs instances : la presse, les salons, l'enseignement (et pour partie les académies...) ».¹⁷ Il y a en fait au moins une triple médiation : le contact mondain direct (salons, cercles, etc.), les académies et la critique, les liens entre ces trois cercles étant très étroits. La plus importante des institutions est bien entendu l'Académie française qui, outre qu'elle édicte les règles de la tragédie (il suffit de penser à la querelle du *Cid*), entreprend la tâche historiquement beaucoup plus importante de régler la langue écrite — et donc la langue que l'écrivain est censé employer. L'homogénéité du public de théâtre n'est certes pas absolue, mais lorsque Corneille, pour se défendre contre les doctes, assure (dans la dédicace de *La Suivante*) que « notre premier but doit être de plaire à la Cour et au peuple », le peuple en question est pour l'essentiel composé des mondains. Il est en tout cas beaucoup moins hétérogène que pouvait l'être le public du théâtre élisabéthain, surtout celui des théâtres privés, tels le *Globe*. Il est à cet égard significatif que Ben Jonson, le dramaturge élisabéthain le plus « régulier », le soit surtout dans ses pièces écrites pour la Cour et plus largement pour un public socialement homogène. Et puis, il est écrivain avant d'être homme de théâtre, ce dont témoigne notamment le soin qu'il apporte à l'édition de ses œuvres — soin qui contraste si fortement avec la légèreté de Shakespeare ou de Marlowe quant au destin de leurs *scripts* dramatiques. Il est évident qu'en cela Jonson est plus proche des classiques français que ne le sont Shakespeare ou Marlowe.

Le drame élisabéthain n'est bien entendu pas l'unique exemple d'une tradition générique liée à un réseau discursif ouvert. En fait, la plupart des traditions dramatiques s'inscrivent dans le cadre d'un réseau littéraire ouvert. C'était déjà le cas de la tragédie grecque, avec ses concours et son public mêlé : nous avons tendance, vu le peu de pièces qui nous ont été conservées et le choix orienté auquel nous les devons, à oublier qu'il s'agissait d'une « littérature de masse », à la fois quant à sa relation avec le peuple d'Athènes et quant au nombre de pièces en circulation.¹⁸ La tragédie classique française constitue donc

¹⁷ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Éd. de Minuit, 1985, p. 124.

¹⁸ Voir par exemple G.A. Seeck, *Geschichte der griechischen Tragödie* et Manfred Landfester, *Geschichte der griechischen Komödie*, in G.A. Seeck (éd.), *Das griechische Drama*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1979, p. 155 sqq. et p. 360.

sans doute une exception (mais pas la seule : il suffit de penser à la codification quasi-immuable du théâtre nô) plutôt que la règle : du fait de sa finalité théâtrale qui implique l'intervention d'individus différents (auteur, acteurs, éventuellement metteur en scène, etc.), du fait aussi que la représentation scénique s'adresse dans la plupart des traditions théâtrales à des publics mêlés, le genre dramatique se développe généralement dans un réseau institutionnel ouvert, c'est-à-dire largement réceptif à des sollicitations d'origine extérieure et circonstancielle.

Toutes les traditions littéraires réglées par la loi du marché fonctionnent évidemment comme des réseaux ouverts, le marché étant par définition un réseau ouvert puisqu'il délaisse toute régulation par une quelconque valeur d'usage de l'œuvre en faveur de sa valeur d'échange. À l'inverse, toute littérature organisée en cercles clos à échanges essentiellement internes relève d'un réseau fermé. C'était sans doute le cas de la poésie des troubadours : fondée sur une « exclusivité sociale » et une « insularité de la situation », elle s'adressait à un public restreint, socialement homogène, et était limitée à des circonstances d'actualisation strictement réglées¹⁹. C'était aussi le cas du théâtre nô au Japon qui, une fois séparé de ses protoformes populaires, s'est vite cristallisé en cinq écoles concurrentes qui depuis des générations transmettent le répertoire classique en évitant d'y apporter le moindre changement ou le moindre ajout²⁰. Le public lui-même aussi forme un cercle extrêmement stable qui, notamment à travers la pratique d'amateur, s'identifie souvent très fortement à une des écoles, cet attachement familial se transmettant (du moins dans le passé) de génération en génération.

En gros, on peut dire que les genres qui se déploient dans un réseau littéraire ouvert tendent à une standardisation autour de conventions implicites ; à l'inverse ceux qui se constituent dans le cadre d'un réseau fermé s'établissent généralement autour de normes explicites qui fonctionnent comme des critères d'identification mais aussi de légitimation. Ces normes ne sont pas tant des règles techniques (par exemple métriques) ayant une fonction d'identification générique que des normes esthétiques ayant une fonction de régulation générique. Bien entendu, la standardisation des genres se développant dans un réseau ouvert n'est jamais qu'instable, ceci du fait même de la nature de ce réseau qui soumet les créateurs à des sollicitations souvent hétérogènes et changeantes, les points de contact entre le réseau littéraire et les récepteurs n'étant pas prédéterminés d'avance, ni quant à leur lieu, ni quant à leurs modalités. Le roman illustre parfaitement ce type de dynamique générique. Quant aux traditions génériques liées

¹⁹ Gumbrecht, *op. cit.*, p. 26.

²⁰ Voir Kunio Komparu, *The Noh Theater. Principles and Perspectives*, Weatherhill, 1983.

à des réseaux fermés, la nature prescriptive de leur logique générique est liée à la fonction légitimatrice de l'identification générique, censée assurer la cohérence et l'identité d'une pratique qui assoit sa légitimité sur la reconnaissance par un milieu choisi et plus ou moins fermé.

3. Remarque conclusive

La distinction entre réseau ouvert et réseau fermé ne se superpose pas à celle entre système littéraire et interaction. Les interférences entre les deux facteurs peuvent être les plus diverses.

Ainsi la littérature orale, dans laquelle le pôle interactionnel atteint son maximum d'intensité, se développe, selon les cas, soit dans un réseau fermé, soit en un réseau ouvert. Parry a noté qu'une des grandes différences entre les poèmes homériques et les épopées des Balkans résidait dans la grande stabilité des premiers au niveau formulaire (c'est-à-dire au niveau des épithètes conventionnelles et des métaphores fixes). Il pensait qu'une des explications possibles de ce fait pouvait résider dans l'existence d'une organisation professionnelle close, donc d'un réseau fermé, dans le cas de la Grèce archaïque : « elle [la stabilité] pourrait être due à l'existence d'une organisation professionnelle fermée exigeant un long apprentissage du jeune aède, apprentissage au cours duquel il devait intérioriser les poèmes chantés par l'association en question. À cet égard, le caractère fermé de l'association est aussi important que l'existence d'un long apprentissage. On pourrait argumenter ainsi : si *l'Iliade*, *l'Odyssée* et les *Hymnes* qui partagent le même style, sont l'œuvre d'une même époque, alors, si un des chanteurs du groupe n'avait pas suivi le même apprentissage que les autres, il n'aurait pu avoir aucune part dans les poèmes tels que nous les connaissons, puisque, venant d'un milieu différent, son phrasé aurait fatalement été différent, ce qui aurait dû apparaître dans les poèmes. Si, à l'inverse, les poèmes ne sont pas l'œuvre d'une même époque, alors, si dans l'intervalle des chanteurs venant de l'extérieur étaient entrés dans le groupe, ils auraient influencé le style des jeunes aèdes et ce faisant auraient détruit la similitude stylistique ».²¹

Le théâtre quant à lui — qui privilégie le pôle interactionnel sur le pôle du système littéraire, la communication directe (la scène) sur la communication indirecte (la lecture) — s'il se réalise en général dans un réseau ouvert, peut aussi, nous l'avons vu, se constituer en réseau fermé. Il est intéressant de noter que si la tragédie française se développe dans un réseau littéraire fermé, elle accorde aussi une très

²¹ Milman Parry, Cor Huso : A Study of Southslavic Song (1933-1935), in *The Making of Homeric Verse*, Oxford University Press, 1971, p. 444.

grande importance au texte, c'est-à-dire qu'elle accorde un soin particulier à la composante du théâtre qui, en tant qu'allographique, peut entrer de plain pied dans le système littéraire tel qu'il fonctionne dans une société à écriture ; à l'inverse le théâtre élisabéthain se caractérise par la soumission de l'identité textuelle à la finalité théâtrale — interactionnelle. Le contraste entre la limpidité de la situation éditoriale des textes raciniens et la complexité souvent inextricable de celle des pièces de Marlowe ou de Shakespeare est un témoignage éloquent de cette différence. On constate une corrélation du même type dans le théâtre chinois. Jusqu'à l'invasion mongole il relève d'un réseau ouvert et accorde une nette préférence au côté « théâtral » sur le côté « littéraire ». L'interruption des examens officiels et la dispersion du monde mandarinal apportées par cette invasion, font que les écrivains « doctes » (les mandarins) se tournent, entre autres, vers le théâtre, qui en subit une transformation profonde, l'élément théâtral étant désormais soumis à l'élément littéraire.²² Avec la réinstauration des examens, les lettrés se retirent de nouveau du genre qui dès lors accorde de nouveau davantage de poids au côté théâtral qu'au côté littéraire, comme en témoignent le recours à des formes plus "libres", une structure actancielle plus sensationnelle, l'emploi d'une musique plus éloquente, etc.²³

²² Le théâtre des Yüan est écrit non en chinois classique mais en *pai-hua* (langue vernaculaire). Feifel (*op. cit.*, p. 389, 393 et 394) note : « L'interruption des examens d'État pendant trois générations (1260-1314) a beaucoup contribué à permettre aux littérateurs et doctes sans emploi (...) de mettre leur art et leur savoir au service du peuple, ceci dans la langue vernaculaire (...) Le public théâtral était issu des rangs du peuple et de la nouvelle classe des littérateurs liée à la nouvelle dynastie et qui promouvaient beaucoup ce type de littérature, alors que les vieilles familles de doctes se confinaient au silence. »

²³ Feifel (*ibid.*, p. 394 et 404) remarque que ce que le drame perd ainsi en intensité littéraire, il le gagne en intensité dramatique.

Thierry Mézaille

Chercheur associé à l'Équipe *Sémantique des textes*

Genèse d'un thème : la blondeur chez Proust

L'étude que nous présentons ici s'intègre dans une recherche plus vaste dont l'objet est l'élaboration d'un thème sur l'ensemble de la *Recherche du temps perdu* ainsi que sur ses intertextes antérieurs (*Jean Santeuil, Essais et articles*, etc.) et ses avant-textes (*Contre Sainte-Beuve* et autres *Cahiers* exhumés par l'ITEM-CNRS, ENS)¹. Nous reprenons à notre compte l'idée, formulée par G. Genette, qu'ils constitueraient une « succession ininterrompue d'états divers d'un même texte, depuis *Les Plaisirs et les Jours* jusqu'au *Temps retrouvé* »². Comme F. Rastier l'a démontré dans son étude sur *Hérodias* (Flaubert), nous pensons avec lui que « la continuité entre les divers états d'un texte permet de n'en privilégier aucun, [...] nous considérons simplement la série génétique, du premier brouillon au texte final, comme un ensemble de variantes égales en intérêt pour l'analyse sémantique » (1992a, p. 205).

Si le thème, en l'occurrence la blondeur, est choisi intuitivement³, il n'en fait pas moins l'objet d'une enquête empirique et rationnelle, dans le cadre théorique des concepts descriptifs de la sémantique interprétative (cf. bibliographie). On s'est ainsi attaché à mettre en évidence la progressive construction micro-sémantique du sens en contexte.

L'analyse opère à partir de segments plus ou moins vastes, non limités à la phrase ou la proposition, et retenus en fonction des occurrences de trois lexèmes de base qu'ils contiennent : *blond(e)(s)*, *jaune(s)*, *doré(e)(s)*. Les statistiques lexicales sur lesquelles s'appuie

¹ Cf. notre thèse de doctorat (Paris IV, 1993) : *Micro-sémantique et génétique chez Proust : le thème de la blondeur* ; parution partielle dans les *Bulletin d'Informations Proustiennes* 23 et 24, 1992-1993 (ENS, Ulm).

² Discussion, in *Cahiers Marcel Proust*, 7, 1975, p. 91.

³ Après tout, Proust lui-même optait de la sorte pour la rougeur dans *Sylvie* de Nerval.

l'ouvrage de référence en la matière concernant la *Recherche*⁴ démontrent — par le calcul d'écart réduits — que c'est essentiellement dans le premier volume (*Du côté de chez Swann*) que ces trois items ont de hautes fréquences internes significatives⁵. En revanche le test externe les rapportant à la prose littéraire du temps de Proust démontre que seul *doré(e)(s)* a une haute fréquence significative⁶. Ces données suffiraient à elles seules à justifier l'étude entreprise.

La mise en évidence d'une organisation sémique dans le texte final — central du seul point de vue méthodologique — fixera un cadre par rapport auquel celle d'états antérieurs se détachera, notamment par les *délétions* et *insertions* observées. Au gré de cette démarche comparative surgira une filiation précisant si la *cohésion*⁷ est faible ou forte. Le choix du thème perdra alors de son arbitraire par l'étendue et la complexité des relations du sens du jaune (conjonction, disjonction, implication, inférence, selon les segments où il se trouve). À ce sujet, dans un article sur la coloration proustienne des noms, J. Milly⁸ discernait déjà dans les dorures de la *Recherche* un « thème générateur ».

D'un point de vue technique, il équivaut de façon minimaliste à la récurrence du sème spécifique /jaune/ (+ /de cheveux/ = 'blond' ; + /brillant/ = 'doré') dans divers contenus de mots (*i.e.* sémèmes) qui l'environnent et auxquels il est propagé. Pris dans ces « réseaux associatifs » il hérite d'eux des liens occasionnels ou stables avec d'autres sèmes. Par exemple, pour les tapisseries et la robe jaunes localisées dans l'église de Combray, le sème générique et récurrent (*i.e.* isosémie) /tissage/ est afféré à 'jaune' (cf. *infra* le segment H). Ailleurs, ce pourra être /orfèvrerie/, etc. Non seulement les fragments textuels, mais le thème lui-même se conçoivent alors comme une somme de variantes.

Cela va dans le sens d'une « herméneutique syntagmatique » attentive aux « effets de place » des mêmes mots dans un contexte différent, ce qui semble un phénomène de style typique du texte proustien. De sorte, ajoutait G. Genette (*op. cit.* p. 94), qu'il « serait assez agréable de penser que le rôle du critique, comme du musicien, est d'*interpréter des variations* ». La nouveauté que cela engendre dans l'analyse sémique est que les traits pertinents ne sont plus les

⁴ É. Brunet, *Le vocabulaire de Proust*, 3 vol., Slatkine-Champion, 1983.

⁵ Soit respectivement des écarts réduits de + 4.31 pour les 18 occ. de *jaune(s)*, de + 3.92 pour les 22 occ. de *doré(e)(s)*, + 1.3 pour pour les 7 occ. de *blond(s)* et + 0.1 pour les 7 occ. de *blonde(s)*. La moitié environ de toutes ces occurrences se situent dans la partie *Combray*.

⁶ Avec un écart positif de + 2.30, contrairement à *blond(e)(s)* et *jaune(s)*, et leurs dérivés, qui sont très négatifs (sur tous ces chiffres, cf. Brunet).

⁷ Au sens technique : « unité d'une suite linguistique, définie par ses relations sémantiques internes » (F. Rastier).

⁸ Sur quelques noms proustiens, *Littérature*, 14, 1974.

invariants peu nombreux qu'une description sommaire en langue présente *a priori* (pensons au fameux taxème des //sièges// jadis étudié par B. Pottier), mais des sèmes afférents instanciés par le contexte.

Or en structurant les sémèmes occurrences, ils peuvent acquérir une stabilité et de ce fait servir même de pivots à la comparaison des contextes. Retenons que leur invariance, si elle existe, *résulte* des parcours interprétatifs.

Toute question de terminologie mise à part, M. Collot déjà, dans sa « thématique structurale »⁹ (beaucoup plus existentielle que linguistique), évoquait les groupements sémiques sous le terme de *modulations* et les réseaux de sémèmes sous celui de *déclinaisons* :

« La thématique entend, par *modulations*, les différentes variations [...] auxquelles se prête le signifié du thème ; par *déclinaisons*, la série des motifs concrets dans lequel ce signifié est impliqué. Si je reprends l'exemple du thème de l'air chez Proust, il se modulera selon les espèces, d'intensité croissante, du renfermé, du ventilé, de l'aéré et de l'éventé [...] ; il se déclinera à travers les motifs de la chambre, du rideau, du jardin, du couloir » (p. 86).

Cela, non pas au cours d'une perception phénoménologique, mais dans un contexte verbal précis qui contraint la découverte de ces « motifs » et « espèces ». Autrement dit la *déclinaison* de sémèmes rapprochés dans un énoncé, tels que 'brise', 'virer de bord', 'mouette', 'planer' (*i.e.* « motifs concrets »), actualise les isosémies spécifiques /dynamisme/ + /aéré/ qui *modulent* l'isosémie générique /marin/.

Toujours à propos de Proust, J.-P. Richard, auteur d'un livre de référence¹⁰, abondait déjà dans le sens des déclinaisons :

« ce qui m'apparaît comme proprement thématique dans le donjon de Roussainville, dit-il, c'est la possibilité qu'il nous offre de l'ouvrir, presque de l'éclater, d'opérer [...] comme une libération disséminante de ses différents traits constitutifs, [...] de le dissocier en somme, pour le relier à d'autres objets présents et actifs dans l'étendue de la fiction proustienne. [...] Il y aurait par exemple cette rousseur (suggérée par le signifiant Roussainville) qui renvoie le donjon à la libido de toutes les petites filles rousses »¹¹.

Cette citation est fortement révélatrice de l'obsession de ce type de critique par le discours psychanalytique. Certes il concorde bien souvent avec les préoccupations du narrateur de la *Recherche*, mais faire de la sexualité le signifié ultime, plus ou moins crypté, de tout thème abordé, serait vraiment réducteur.

Elle révèle aussi une esthétique de la division et de la profusion de détails, tendant à la confusion. J. Gracq n'était pas loin de partager cette idée reçue, en pensant à la structure du récit proustien : « l'impératif

⁹ Le thème selon la critique thématique, *Communications*, 47, 1988.

¹⁰ *Proust et le monde sensible*, Seuil, 1974.

¹¹ Discussion, in *Cahiers Marcel Proust*, 7, 1975, p. 95.

génétique de multiplication et d'enrichissement prédomine dans le livre à tout coup sur celui d'organisation. » Il parle encore « d'un *compact* sans solution de continuité », et d'une « gelée »¹².

Gageons que l'analyse micro-sémantique saura rendre compte du « tissu cellulaire » se multipliant par « dédoublement des noyaux » et qu'elle permettra de comprendre en quoi consiste cette « densité de la coulée verbale » (*ibid.*, pp. 11, 19), d'un état à l'autre du texte. Car l'effet de masse se dissipera lorsqu'en suivant un fil thématique on abordera les denses descriptions à partir de *molécules sémiques* diversement lexicalisées.

Elle révèle surtout l'absence de théorie sémantique, bien que Richard parle à plusieurs reprises de *sèmes*. Dans sa citation, les *classes sémantiques*, en l'occurrence les génériques /minéral/ vs /humain/ sont nécessaires pour que soit compris l'enjeu de leur conjonction par les sèmes spécifiques /roux/, /plaisir/, etc. Ceux-ci, précisément, garants de la cohésion, permettent d'appréhender la dissémination dont il parle. Prenons un bref exemple qui revêt un intérêt particulier quand on connaît l'étendue du corpus proustien. Il nous est rapidement apparu que la plupart des segments relevés s'organisaient autour de la catégorie /doux/ vs /dur/ (à l'abstrait comme au concret). Si bien que le « flot *BLOND* de miel » qui sert de comparant adoucissant et merveilleux aux pierres tombales de l'église de Combray, « pavage spirituel » antinomique de la grise « matière inerte et dure » normale, devait être rapproché du « regard *BLOND* » de désir que lève la mielleuse Albertine vers la pâtissière, dure expression du regard lesbien¹³ insupportable pour Marcel qui accompagne son amie (rappelons que d'après le narrateur Gomorrhe se manifestait par un étoilement des yeux, métaphore astronomique motivant la couleur). L'analyse rend d'autant plus remarquable la proximité thématique qu'elle s'établit entre unités distantes de plusieurs volumes.

Ajoutons qu'une telle structuration évite de fragmenter arbitrairement l'objet d'étude, en ne postulant pas par exemple de frontière *a priori* entre actants humains (le regard, par synecdoque) et inanimés (le dallage, qui est spiritualisé).

Opérant sur une couleur donnée, l'auteur ainsi que le lecteur ne peuvent faire abstraction de l'axiologie culturelle qui la détermine, préalablement à son insertion dans le texte. Il est à noter que le jaune possède lui aussi une symbolique ambivalente :

« Au point de vue psychologique et dans les rêves, le jaune est la couleur de l'intuition et symbolise la *capacité de renouvellement, l'entrain, la jeunesse* et

¹² Proust considéré comme terminus, Bruxelles, Complexe, 1980, p. 12, 24.

¹³ Soit une reprise du topos balzacien de *la fille aux yeux d'or*.

l'audace, mais aussi l'instabilité et la vanité. Il révèle le besoin de *supériorité* et à l'extrême, la *volonté de puissance* aveugle »¹⁴.

L'étude serait alors lacunaire si elle ne cherchait à déceler quelles valeurs socio-culturelles s'actualisent sous la plume de Proust. Le contraste est ainsi frappant, entre la blondeur de vie nouvelle des pavés (reviviscence : vers la madeleine) et celle d'instabilité amoureuse (trahison : vers Odette), entre douceur et cruauté, pour ne parler que de l'exemple ci-dessus.

Toutefois cet appel à la topique excède le cadre de cet article lorsqu'il ouvre (i) à l'étude de « l'imaginaire », ou (ii) à la visée comparative du corpus proustien avec la production littéraire qui lui est contemporaine ou antérieure. C'est pourtant cette double direction qu'ailleurs nous avons exploitée (cf. note 1). Et puisque nous parlons de statistiques lexicales, il convient de mentionner l'importance de la base de données de l'INaLF¹⁵ pour une « esthétique de la réception » : elle permet d'attester facilement la reprise de formulations, voire de mesurer philologiquement le degré d'innovation sémantique, d'un auteur ou d'un genre à l'autre. L'horizon d'une telle recherche sur le signifié verbal est la *littéarité* du thème¹⁶.

En deçà de ces élargissements, disons un mot sur la phraséologie la plus courante concernant la couleur retenue et sur les actualisations sémiques qui lui sont liées.

— *Au concret*. L'acception socialement normée 'bière blonde', 'sauce blonde' (substantivé en 'blond de veau' gastronomique), virtualise les sèmes /animé/ + /pubescent/ (des blés ou des cheveux) pour leur substituer /inanimé/ + /liquide/, ainsi que l'afférence /douceur/ (cf. *Petit Robert*). Quant à 'doré', associé aux 'tranches de livre' vs 'de pain', il active, outre son trait inhérent /brillant/ (voire /précieux/), la catégorie virtuelle /métallique/ vs /non métallique/. Enfin, 'mine jaune' actualise /péjoratif/ + /terne/ par opposition avec les traits /mélioratif/ + /brillant/ dans 'le jaune' financier du père Grandet.

— *Sur la dimension abstraite*. Que ce soit le 'rire jaune' (/péjoratif/), la 'jeunesse dorée' (/riche/, /bourgeois/), ou encore 'il est délicat et blond' (/efféminé/, selon le *Littre* qui définit cette acception du XIX^e siècle par : « difficile à contenter à cause de manières peu dignes d'un homme »), on observe l'activation systématique du sème /humain/, ainsi que l'inhibition des sèmes concrets inhérents /jaune/ + /brillant/ + /mélioratif/. Précisons toutefois que des contextes

¹⁴ N. Julien, *Le dictionnaire des symboles*, Marabout, 1989, p. 88-89.

¹⁵ Consultation électronique de la base FRANTEXT.

¹⁶ Sur ce concept, cf. les *Éléments de stylistique française* de G. Molinié (PUF, 1987).

ludiques comme « le blond a ri jaune » réactivent par assimilation les sèmes concrets dans les expressions dites *figurées*.

Cette rapide enquête lexicographique restreint le sémantisme à quelques catégories spécifiques, codées en langue ou dans la norme sociale, telles /pubescent/ vs /glabre/, /brillant/ vs /terne/, /métallique/ vs /consommable/, outre les évaluations, qui, comme les autres modalités (telle l'hypothétique)¹⁷, ou encore les catégories du genre et du nombre, ne sont pas négligeables pour le sens en contexte, bien qu'elles soient traditionnellement abandonnées à la grammaire¹⁸.

Passons maintenant à l'essentiel du propos : la description de contextes génétiquement riches. Les extraits retenus développent un secteur du thème concernant l'église, que ce soit celle de Combray ou celle de Carqueville. Ils feront succéder aux aubépines la duchesse de Guermantes, Odette, Mme de Villeparisis et la grand-mère du narrateur, illustrant ainsi les deux aspects de la féminité dans la *Recherche*, à savoir l'attrait des jeunes filles et la fascination pour la femme mûre et maternelle. Loin de s'opposer, ils possèdent une complexité sémantique qui les associe étroitement, ne serait-ce que parce que chacun d'eux concilie les termes opposés de la catégorie générique /sensualité/ vs /spiritualité/. Montrons-le sans craindre la minutie de l'analyse.

Voici les extraits étudiés :

Avant-textes

(A) « Quand vous voyez pour la première fois la façade occidentale d'Amiens, [...] ayant absorbé le soleil et grassement DORÉE l'après-midi [...], à n'importe laquelle de ces heures [...] que Claude Monet a fixées dans des toiles sublimes [...], alors vous ressentez [...] une impression confuse mais forte » (*Mélanges*).

(F) « Songe qu'elles s'élevèrent, les tours de Guermantes, dressant indestructiblement le XIIIe siècle là, [...] alors que les tours de Beauvais, de Bourges ne se dressaient pas encore et que le soir le voyageur qui s'éloignait ne les voyait pas au-dessus des collines de Beauvais se dresser sur le ciel, à une époque où les maisons de La Rochefoucauld, de Noailles, d'Uzès, élevaient à peine au-dessus de terre leur puissance qui devait, comme une tour, monter peu à peu dans les airs, traverser un à un les siècles, alors que, tour de beurre de la grasse Normandie, Harcourt au nom fier et JAUNISSANT n'avait pas encore au sommet de sa tour de granit ciselé les sept fleurons de la couronne ducale, alors que, [...] » (*Contre Sainte-Beuve*).

¹⁷ Nous empruntons la théorie des modalités à B. Pottier (1987).

¹⁸ Aussi un syntagme comme « la *blonde* sentinelle » témoigne d'une intéressante dissociation entre l'isosémie /genre féminin/, que souligne la blondeur poétique, et l'isosémie /sexe masculin/ qu'impose la norme militaire.

(J) « Quand je vois la Duchesse de Guermantes dans cette matinée. Ses cheveux gris qu'elle portait maintenant relevés dévastaient en quelque sorte son visage, y faisaient plus grande, presque illimitée comme dans un paysage dénudé, la part des yeux, le ciel captif d'Ile-de-France où la lumière semblait comme à la fin de l'après-midi briller plus douce. Il semblait que dans la voix j'aurais dû trouver aussi plus de douceur DORÉE de l'arrière-saison le rayon JAUNE et doux. Mais... » (*Matinée... Brouillon*).

(B) « Mais la fréquentation des artistes, l'affectation de naturel, de drôlerie, de dire des gros mots lui avait donné q.q.c. de presque canaille où l'engueulade du voyou semblait frisée par la lenteur de la province comme dans cet accent composite d'un chanteur aujourd'hui oublié Fragson où on ne pouvait faire la part de l'anglais et du montmartrois. Et ce n'est que dans les phrases où elle ne mettait pas d'intonation, dans les hésitations involontaires grassement DORÉES et traînantes que je reconnaissais la lumière attardée sur le porche d'or de l'église. » (suite).

Texte final (ordre chronologique)

(H + I) « Deux tapisseries de haute lice représentaient le couronnement d'Esther (la tradition voulait qu'on eût donné à Assuérus les traits d'un roi de France et à Esther ceux d'une dame de Guermantes dont il était amoureux) [...], le JAUNE de sa robe s'étalait si onctueusement, si grassement, qu'elle en prenait une sorte de consistance [...] ; et la verdure des arbres restée vive dans les parties basses du panneau de soie et de laine, mais ayant passé dans le haut, faisait se détacher en plus pâle, au-dessus des troncs foncés, les hautes branches JAUNISSANTES, DORÉES et comme à demi effacées par la brusque et oblique illumination d'un soleil invisible. » (*Du côté de chez Swann ; première partie*).

(L) « Souvent le soleil se cachait derrière une nuée qui déformait son ovale et dont il JAUNISSAIT la bordure. L'éclat, mais non la clarté, était enlevé à la campagne où toute vie semblait suspendue, [...]. Roussainville [...] continuait à être châtié comme un village de la Bible par toutes les lances de l'orage qui flagellaient obliquement les demeures de ses habitants, ou bien était déjà pardonné par Dieu le Père qui faisait descendre vers lui, [...] comme les rayons d'un ostensor d'autel, les tiges d'or effrangées de son soleil reparu. » (suite).

(K) « Elle était là, souvent fatiguée, le visage vidé pour un instant de la préoccupation fébrile et joyeuse des choses inconnues qui faisaient souffrir Swann ; elle écartait ses cheveux avec ses mains ; son front, sa figure paraissaient plus larges ; alors, tout d'un coup, quelque pensée simplement humaine, quelque bon sentiment comme il en existe dans toutes les créatures, quand dans un moment de repos ou de repliement elles sont livrées à elles-mêmes, jaillissait de ses yeux comme un rayon JAUNE. Et aussitôt tout son visage s'éclairait comme une campagne grise, couverte de nuages qui soudain s'écartent, pour sa transfiguration, au moment du soleil couchant. La vie qui animait Odette à ce moment-là, l'avenir même qu'elle semblait rêveusement regarder, Swann aurait pu les partager avec elle ; aucune agitation mauvaise ne semblait y avoir laissé de résidu. [...] Swann coulait comme en or une Odette de bonté » (*Du côté de chez Swann ; deuxième partie*).

(C) « Comment choisir [...] entre Bayeux si haute dans sa noble dentelle rougeâtre et dont le faîte était illuminé par le vieil *or* de sa dernière syllabe ; [...] le doux Lamballe qui, dans son blanc, va du JAUNE coquille d'oeuf au gris perle ; Coutances, cathédrale normande, que sa diphtongue finale, grasse et JAUNISSANTE couronne par une tour de beurre ; [...] Questambert, Pontorson, risibles et naïfs, plumes blanches et becs JAUNES éparpillés sur la route de ces lieux fluviatiles et poétiques ; [...] » (*Du côté de chez Swann* ; troisième partie).

(M) « Me persuadant que j'étais assis sur le môle ou au fond du boudoir dont parle Baudelaire, je me demandais si son soleil rayonnant sur la mer, ce n'était pas — bien différent du rayon du soir, simple et superficiel comme un trait DORÉ et tremblant — celui qui en ce moment brûlait la mer comme une topaze, la faisait fermenter, devenir BLONDE et laiteuse comme de la bière, écumante comme du lait, tandis que par moments s'y promenaient çà et là de grandes ombres bleues que quelque dieu semblait s'amuser à déplacer en bougeant un miroir dans le ciel. » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* ; deuxième partie - phrase intégrale).

(E) « Le jour que Mme de Villeparisis nous mena à Carqueville où était cette église [...], ma grand-mère, pensant que je serais content d'être seul pour regarder le monument, proposa à son amie d'aller goûter chez le pâtissier, sur la place qu'on apercevait distinctement et qui sous sa patine DORÉE était comme une autre partie d'un objet tout entier ancien. Il fut convenu que j'irais les y retrouver. Dans le bloc de verdure devant lequel on me laissa, il fallait pour reconnaître une église faire un effort qui me fit serrer de plus près l'idée d'église ; [...] » (suite).

(G) « La terre héréditaire, le poétique domaine, où cette race altière de Guermantes, comme une tour JAUNISSANTE et fleuronée qui traverse les âges, s'élevait déjà sur la France, alors que le ciel était encore vide, [...] alors que le voyageur qui quittait Beauvais à la fin du jour ne voyait pas encore le suivre en tournoyant, dépliées sur l'écran d'*or* du couchant, les ailes noires et ramifiées de la cathédrale. C'était, ce Guermantes, comme le cadre d'un roman, un paysage imaginaire que j'avais peine à me représenter [...] » (*Le côté de Guermantes* ; première partie).

(D) « Plus tard, quand elle me fut devenue indifférente, je connus bien des particularités de la Duchesse, et notamment [...] ses yeux, où était captif comme dans un tableau le ciel bleu d'une après-midi de France, largement découvert, baigné de lumière même quand elle ne brillait pas ; et une voix qu'on eût cru aux premiers sons enrroués, presque canaille, où traînait comme sur les marches de l'église de Combray ou la pâtisserie de la place, l'*or* paresseux et gras d'un soleil de province. » (suite).

1. Les aubépines : du sacré au sucré¹⁹

Voici comment le futur « parfum onctueux » des aubépines articule déjà les topoï de la fille fleur et de la fille crème :

« Quand, au moment de quitter l'église, je m'agenouillai devant l'autel, je sentis tout d'un coup, en me relevant, s'échapper des aubépines une odeur amère et douce d'amandes, et je remarquai alors sur les fleurs de petites places plus *BLONDES*, sous lesquelles je me figurai que devait être cachée cette odeur comme sous les parties gratinées le goût d'une frangipane ou sous leurs taches de rousseur celui des joues de Mlle Vinteuil. »²⁰

On remarquera que l'analyse syntaxique de telles périodes à la Léo Spitzer²¹, c'est-à-dire relevant par exemple des syntagmes qui s'opposent ou se paraphrasent, repose en fait sur des données de sémantique lexicale. Ici le code sensoriel est fortement organisateur de cette description synesthésique.

L'insistance est manifeste : « le goût d'une frangipane », qui à l'origine était un arôme avant de devenir par synecdoque une crème patissière parfumée aux amandes, paraphrase cette « odeur amère et douce d'amandes » et lie étroitement dans 'sentis' les traits micro-génériques /olfactif/ et /gustatif/. Ce dernier sème est lié à /tactile/ et /visuel/ dans les « taches de rousseur des joues », elles aussi goûtées. Plus précisément, les trois *sous* révèlent la profondeur cachée de /olfactif/ et /gustatif/, plus pénétrants.

Or dans toutes ces citations — 'gratin-' y compris — le blond-roux est implicite. Il est donc inséparable des quatre modalités sensorielles qui activent le sème /plénitude/ et qui constituent l'isosémie complexe /perception subjective/ ('je sentis', 'je remarquai', 'je me figurai', 'devait'). La modalité épistémique s'avère ainsi fortement lexicalisée.

Le sémème 'blond-' réalise une nouvelle hypallage car sa connexion avec l'attribut physique de Mlle Vinteuil actualise en lui le sème inhérent /humain/; de sorte que le décalage avec /végétal/ qu'il qualifie renforce le lien entre ces deux dimensions. La figure de style, ainsi que les connexions métaphoriques qu'il nous faut maintenant étudier, est emblématique de la subtilité observée.

Le cumul d'isosémies méso-génériques est remarquable. D'emblée le sémème 'aubépines' est indexé à l'isosémie /religion/ par la relation casuelle /locatif/. Mais cette spiritualisation est contredite par l'afflux

¹⁹ Cf. l'important article de R. Debray-Genette, *Thème, figure, épisode : genèse des aubépines*, *Poétique* 25, 1976, repris dans le collectif *Recherche de Proust*, Points-Seuil, 1980. Elle y évoque ainsi « le sème de comestibilité » (p. 131), mais toujours sans théorie sémantique de référence.

²⁰ *Du côté de chez Swann* (Combray), texte final de 1913.

²¹ Le style de Marcel Proust, *Études de style*, Gallimard, 1970.

de sensations sur /botanique/ (comparée) et /pâtisserie/ + /amour/ (comparantes). Ce triplet définit ici le niveau cosmologique. Leur mélange n'apparaît pas invraisemblable car les connecteurs métaphoriques des pétales avec le gratin et les joues sont les *enclosures* 'comme' et la subjectivité affirmée²². Le parcours interprétatif de la transgression qui en découle (la profanation religieuse par la puissante sensualité) relève davantage de la composante *tactique* que de la *dialectique* dans la mesure où la phrase ne situe pas les percepts dans des intervalles temporels distincts, mais plutôt dans une simultanéité globale (cf. « au moment de »). Leur successivité ressentie provient tout au plus de leur disposition linéaire, voire de « et... alors ». Retenons que la blondeur hérite aussi de tout cet ensemble complexe de sèmes méso-génériques et de l'inversion²³.

Ces percepts empêchent le départ de l'église et installent l'isosémie /duratif/ qui succède à /ponctuel/ (du passé-simple et de « tout d'un coup »). Ajoutons en ce qui concerne cette complexité aspectuelle que le sème /singulatif/ dû à l'unicité des événements sensoriels est lui aussi inhibé par /itératif/ qu'impose la spatialisation fragmentée du coloris en « petites places ». Or une telle discontinuité était absente de segments antérieurs (cf. *supra* H + I et leur thème du « gras »).

La cohésion et la vérité des connexions des « fonds » sémantiques génériques analysés sont dues aux « formes » qui se dessinent sur eux, transversalement. Elles consistent en un faisceau d'isosémies spécifiques autour du jaune :

* /tacheté/ + /tendre/ + /fin/ + /féminité/ (dans 'places' sur les pétales, 'parties' de gratin, 'taches' sur les joues);

* /vertical/+/mystère/, liées selon la norme herméneutique et communes aux isosémies cosmologiques ainsi qu'à /religion/ (« sur les fleurs », « sous lesquelles », 'cachée', 'agenouillai', 'relevant', 'autel'²⁴). Celle-ci est *médiatrice* entre le monde l'espace sensuel et sa

²² Toutes deux réduisent le degré d'allosémie des sèmes connectés, en lexicalisant l'univers de croyance, distinct de celui du monde perçu. En d'autres termes, elles suspendent les contradictions sémiques.

²³ Elle témoigne de la « résorption » de la contradiction *morale* entre chair et esprit vis-à-vis de laquelle toute entreprise esthétique devrait se déterminer, selon Hegel (*Esthétique*, vol. I, Flammarion [1835] 1984, p. 52). Plus largement, le philosophe assignait à l'art le but « de la conciliation des contraires », notamment celle des deux dimensions ontologiques : « la matière sur laquelle s'exerce l'art est le sensible spiritualisé ou le spirituel sensibilisé », ou encore une « apparence pénétrée d'esprit » (p. 85, 69-70, 25). Proust complexifie la thématique : pas plus que le noble (« élevé ») ne s'oppose au sensuel (« bas »), l'art n'est une apparence illusoire, pour reprendre les expressions du maître allemand (p. 43). Ajoutons que la phénoménologie idéaliste s'applique chez Proust par une sensibilité exacerbée, laquelle justifie les variations sémantiques fines du coloris, avec la subjectivité et le cumul de sens spirituels que cela comporte.

²⁴ Qui retrouve ici son sens étymologique de *altus* (/verticalité/). Cf. sa seconde occurrence dans le segment (L) *supra*, à proximité de l'*or* cette fois.

modalisation par l'acte introspectif (« je sentis », « je me figurai ») qui l'appréhende dans le temps. L'isosémie spécifique /mystère/, induite par la perception complexe et les tâtonnements de l'acte cognitif de l'observateur, est la plus dense du fait qu'elle recouvre les contradictions lexicalisées (« amère et douce ») ou non (les catégories /terrestre/ vs /aérien/ ('odeur'), /sacralité/ vs /profane/, /animé/ vs /inanimé/ ne sont qu'afférentes).

Sémantiquement, cette période trouve sa complétude dans la phrase subséquente. En effet, « la silencieuse immobilité des aubépines » y devient « murmure [...] d'insectes aujourd'hui métamorphosés en fleurs », soit encore /mystère/ + /dynamisme/, cette fois liés au cinquième sens, /auditif/, et à /sexualité/ : les « étamines presque rousses » introduisent la pollinisation. Elle motive rétroactivement les petites taches blond-roux et confirme, au niveau des sèmes macro-génériques, que /végétal/ est l'interprétant de /humain/.

L'isosémie /perversion/ qu'induit la proximité de ce sémantisme par rapport à l'église est renforcée par la confirmation du thème de la *duplicité*. En effet, préalablement, la jeune fille « avait l'air d'un garçon », ce qui concorde dans la fleur avec la couleur des étamines, organes floraux mâles. Elle est « cette enfant si rude, dont le visage était semé de taches de son »²⁵ et caractérisé par « la figure hommasse du bon diable » (*ibid.*). Rudesse que l'on retrouve dans l'amertume de l'odeur de la fleur et la résistance « gratinée » du gâteau, dès avant la scène de sadisme de Montjouvain associée à Mlle Vinteuil. L'aubépine contient déjà son hermaphroditisme, mais il ne sera lexicalisé, et cela de façon spectaculaire, que dans l'ouverture fameuse de *Sodome et Gomorrhe* (par l'insistante conjonction du pollen-nectar et de l'homosexualité).

Ajoutons encore que la période consécutive à celle étudiée fait contrepoint à son sémantisme : alors que la légèreté de la fleur et l'onctuosité de la pâte et des joues sont indexées à l'isosémie /tendre/, le lexème *rousses*, paronyme de *douce*, garde « la virulence, le pouvoir irritant d'insectes », soit l'isosémie /âpre/ d'une masculinité. Celle-ci a pour corrélat remarquable l'isophonie \r\ (cf. aussi « odeur amère », « parties gratinées », « frangipane »), dont le symbolisme est concordant. Le jeu des contraires, de l'apparence vers l'essence, ou

²⁵ Dans le contexte de Combray, avec la plaine bombée des blés de Méséglise, les sèmes 'semé' et 'son' substituent dans les taches blondes rousses le trait /végétal/ à /humain/ (niveau macro-générique) ; soit une connexion symbolique entre /amour/ et /agriculture/ (niveau méso-générique). Les sèmes spécifiques /pulvérulent/ + /grenu/ (des graines comme du pollen) équivalent alors à /tacheté/. Cela n'est pas pure hypothèse, car dans le volume ultérieur *La fugitive*, le narrateur consacra tout un développement à la fille Swann (déjà fille des blés et amie de Mlle Vinteuil), blonde mystérieuse momentanément confondue avec « Mlle De l'Orgeville », dont le nom est ouvertement décomposé en « orge la graminée ».

énantiologie (discours du renversement), dont Barthes faisait une loi de la *Recherche*²⁶, est ici remarquablement illustré.

Bref, on a pu constater que la période type qui nous a occupé structurait fermement dans ses ramifications les composantes thématique, dialogique et tactique, dans un même intervalle temporel. Mais qu'en était-il lors des premiers jets manuscrits ?

1.1. Genèse

L'étude de la genèse est rendue possible par les *Brouillons des aubépines*, qu'a transcrits, commentés et publiés B. Brun²⁷. Ils permettent d'établir diachroniquement trois versions des aubépines. La première regroupe les *Cahiers* 12 (1909) et 29 (1909-1910) du fait des changements minimes intervenus concernant notre thème. La seconde est prise au *Cahier* 14 (1909-1910). La troisième au *Cahier* 28 (1910) qui évoque la tisane de la tante ; B. Brun justifie ainsi le rapprochement entre les deux végétaux que le texte final dissociera :

« un rapport synchronique qu'entretiennent des fragments disparates mais rédigés à une même époque [...] dans un même contexte thématique » (p. 238).

Dès avant les fleurs-frangipane, les sémèmes 'tisane' et 'aubépines' y manifestent déjà l'implication de /alimentation/ par /botanique/, au niveau méso-générique.

La phase d'interprétation rétroactive qui guide l'étude génétique n'a pas pour but de remonter à un fragment primitif et « matriciel » — pas plus qu'elle n'est téléologiquement orientée vers l'état définitif qui contiendrait « le vrai sens ». Elle cherche à mettre en évidence, au fil des variations sémiques (palier du sémème) et de faisceaux isosémiques (palier du segment), un style de création ou plutôt d'élaboration thématique.

Précisons avant l'analyse que ces brouillons donneront lieu à deux types d'aubépines dans le texte final, séparées de *trente pages* environ : d'une part celles associées à Mlle Vinteuil à la sortie de la messe (c'est l'extrait étudié *supra*) ; de l'autre, celles conjointes à Mlle Swann dans le parc de Tansonville : dans ce cas, le « *blond roux* » passe de la fleur aux cheveux de cette jeune héroïne, tandis que les aubépines encore indexées au faisceau générique /botanique/, /pâtisserie/ (« fromage à la crème »), /amour/, /religion/ (« haies de chapelles »), /perception subjective/, deviennent blanches et roses.

²⁶ Une idée de recherche, *Paragone*, 1971, repris dans le collectif *Recherche de Proust*, Points-Seuil, 1980.

²⁷ *Cahiers Marcel Proust*, 12, 1984 (p. 217-303). Nous le remercions ici encore de l'accueil qu'il nous a réservé au sein de l'ITEM.

(i) Dans la première version (*Cahier 12*), il est intéressant de constater que la phrase déjà très pleine biffait le coloris pour lui substituer son contraire²⁸ :

« cette odeur [...] je pouvais croire que ce qu'elle avait de si sucré et de si doux correspondait peut-être à la petite tache [brune/BLONDE] brune, châtin (*sic*), qu'il y avait sur le calice, comme dans la partie gratinée d'une frangipane [...] sans qu'on pût la posséder plus que les douces joues de M^e Goupil qui avaient elles aussi leur tache de rousseur. » (p. 220).

Notons d'emblée que la différence d'onomastique (Goupil au lieu de Vinteuil) se justifie par la couleur rousse de « renard » : ce terme à suppléer condense déjà le thème de la duplicité (cf. la phraséologie *rusé comme un renard*, alias Goupil).

Le contraste clair-foncé s'explique une fois replacé dans une opposition de paradigmes que souligne le contexte. La préférence du brun-châtain-roux indexé à /profane/ + /sensuel/ (avec leur « charme mystérieux », les fleurs « irritent notre désir »²⁹ ; *ibid.*) signale l'antagonisme manichéen avec « blanche immaculée », 'Vierge', « mois de Marie », indexés à /sacralité/. Comestible d'un côté, non alimentaire de l'autre.

Conséquemment, la consommation impossible (« sans qu'on pût la posséder ») exclut la perversion³⁰. Elle le devient toutefois de moins en moins comme le prouve la formulation ultérieure : « je ne savais pas comment la [capter] posséder, en jouir plus intimement » ; elle a pour corollaire l'alourdissement de l'odeur par « une certaine particularité épaisse et grenue » (*Cahier 29*, p. 230), précision pléonastique puisque la « frangipane » est une crème qui se définit de la sorte³¹. Cette particularité est déjà plus proche de la masculinité (Mlle Vinteuil). Inachevée, elle est l'antithèse de « l'air habillé » de la fleur par son « flot d'étamines », féminin, fin, léger et fini, pareille en cela à la « dentelle du clocher »³² (p. 220).

Mais la dissociation n'est pas établie avec le « gâteau » puisqu'il est question de « chapelles odorantes presque comme une pâtisserie » (p. 221). Bref, l'isosémie générique /tissage/ qui sert de comparant aussi bien à /botanique/ que /religion/ et /pâtisserie/, se trouve encore dans

²⁸ Symboles génétiques utilisés : [biffure] ; <ajout>.

²⁹ Cf. J.-P. Richard : « le tacheté marque à la fois le lieu d'intensification de la qualité [...] et la zone d'accès à un en-dessous encore dérobé » (1974, p. 85).

³⁰ Toutefois le péché de « gourmandise » (*ibid.*) active la catégorie /pur/ vs /impur/. Péjoration du foncé confirmée dans le texte final par la douce figure d'Albertine « ponctuée de petits points bruns », teinte « maladive » qui dote son regard de « quelque chose de plus pervers et de plus malsain ».

³¹ C'est dans de telles reformulations que la remarque de J. Gracq prend tout son sens : « dans Proust, la prolifération compacte de l'explicite réduit l'implicite abandonné au lecteur à la portion congrue » (1986, p. 20).

³² Ces lexèmes polysémiques foisonnent (cf. encore le 'calice' floral et religieux).

le même contexte que le blond roux, contrairement au texte final où « le bouquet d'étamines » sera seulement associé à la « solennité mystique » de la « blancheur éclatante » de la « traîne de mariée » florale.

(ii) Dans la **seconde version**, le jaune s'impose localement ; cela est d'autant plus perceptible que la déletion du foncé et du rose est remarquable :

« ces fleurs [...] silencieuses mais pleines d'une vie qui se traduisait par cette odeur de gâteau me faisaient penser à de doux insectes qui eussent été changés en fleurs blanches [mais auraient gardé une] et leurs pattes fines en ces étamines un peu [rousses] **BLONDES** qui donnaient un air un peu <**JAUNI** un peu> fané à certaines fleurs » qui « <avaient l'air **JAUNIS** et fripés par la lourdeur de leur parfum d'amande> » (p. 250) ;

« je vis que quelques-unes avaient une espèce de petit grain [rose] un peu [roussi] **JAUNÂTRE** qui ressemblait aux petites taches de rousseur de M^e Goupil » (p. 251).

Par rapport à la version précédente, on constate :

* L'insertion corrélatrice des traits /perception/, /mystère/, /dynamisme/ qui modalisent la couleur (« faisaient penser », « eussent été changés », « donnaient un air » ; l'hypothèse sera reprise dans le texte final avec le modal « devait »).

* Une substitution : ce ne sont plus les pistils qui sont « **BLONDS** et roses » (p. 220) mais les étamines et les insectes. La métamorphose de ceux-ci a pour fonction de concilier les contraires /plénitude/ et /dysphorie/ du jaune ; en ce sens ils remplacent la biffure de « [mais auraient gardé une] ».

Cela induit la pollinisation, partant l'afférence /sexuel/ dans ce contexte de sensualité. Il y a plus : le sémème 'jauni', indexé au triplet aspectuel /résultatif/ + /duratif/ + /cessatif/, et à la paire /terne/ + /lourd/, pervertit le blanc auquel il est contigu. Son sens concorde avec l'épaisseur et l'inachèvement pour aboutir à un jaune païen contrastant encore avec la pure blancheur chrétienne.

* On constate encore la conservation de l'évaluation /péjoratif/ de la couleur, néanmoins éclaircie : « jaunis et fripés », « jaunâtre »³³ sont dans la continuité de la « petite tache brune **ROUSSÂTRE** » (p. 230).

* Du point de vue *tactique*, le segment de la p. 250 prouve que *blond-* ou *jauni-*, cooccurrent de « silencieuse », se trouvait dans ce qui deviendra la *seconde* période du texte final, où il fera l'objet d'une déletion. En revanche, avec le segment de la p. 251 on assiste à sa migration dans la future *première* phrase (étudiée *supra*). Celle-ci

³³ Dans *Jean Santeuil* (*Pléiade*, p. 328), les « fleurs jaunâtres » recueillies par le jardinier voyaient ce sème virtualisé par le but (« pour faire une liqueur »).

confèrera une place prééminente aux « places blondes », dans la mesure où elles introduiront les connexions métaphoriques. On assiste pour l'instant aux hésitations de l'emplacement du coloris.

* Enfin, on ne peut faire abstraction des isophonies corrélées de « grain gratiné », et de « taches [...] parties attachées des gâteaux » (p. 251). Les associations lexicales qu'elles provoquent font notamment de /pâtisserie/ le comparant central respectivement de /botanique/ et /amour/. Le texte final condensera la rude granulation et la viscosité ici pléonastiques. Il se chargera d'ôter la lourdeur de style qui est l'emblème de cette thématique.

Remarque. Dans un parcours génétique d'adoucissement du coloris, l'inhibition du sème /grenu/ au profit de /tacheté/ (puisque 'places' remplace 'grain', 'boutons' et 'coque' ; cf. la version 3) ne fait pas oublier leur point commun qu'évoque J.-P. Richard : « l'attrait sexuel » dû à /discontinuité/, sème inhérent à la pure dentelle ajourée. « Mais le tachetage est beaucoup plus transitif, médiateur, beaucoup moins différentiel que la granulation » ; cela « empêche de tenir le tachetage pour la forme cutanée du grumeleux » (1974, p. 86). Soient les catégories /tacheté/ + /tendre/ vs /grenu/ + /rude/.

(iii) La troisième version réitère un sémantisme similaire pour décrire l'infusion sèche de Léonie. Étudions-la à travers six réécritures consécutives.

« Ça et [là] un bout de tige était si JAUNI qu'il avait l'air d'un brin de paille effiloché [...] que l'oiseau entasse pour faire son nid » (p. 241).

« Ça et là des parties cassées des tiges <effilochées> et des feuilles <BLONDES ou roses> semblaient entrelacées comme pour feutrer un nid » (p. 244).

La paire d'isosémies /discontinu/ + /inachevé/ (« ça et là », « un bout de », « un brin de », 'effiloché') soude tisane et frangipane. Elle est en faisceau avec /tissage/, ce qui adoucit la mort végétale (« feutrer un nid »). Au-delà de la paraphrase de ces deux descriptions, la substitution de 'blond-' pour des feuilles au 'jauni' de la tige est révélatrice d'une *inversion évaluative* que les segments suivants permettent d'élucider.

« Telle rousseur plus vive mais c'est la transposition ce [rose] JAUNE des pétales (sic) là où la fleur est tout humide si on l'écrase » (p. 240)³⁴.

« Ces petites fleurs qui si on les regardait de plus près étaient selon le degré d'éclosion où elles étaient mortes JAUNES comme des genêts, parées d'étamines » (p. 243).

Ces fleurs « encore en boutons, selon le degré de maturation où les avait surprises la mort étaient JAUNES comme des genêts [...] comme des fleurs de fraisiers qu'on

³⁴ Cela est antinomique de la dessiccation requise par le végétal avant l'infusion.

aurait tuées au coucher du soleil et qui auraient gardé le safran des rayons déclinants, étaient *DORÉES* comme une dentelle ancienne, un peu fripée, presque rousse, avec tout l'habillé, tout l'ajouté de leurs étamines ajourées » (p. 242).

Ce « jaune- » insistant se dissimile de 'jauni' car, se laissant deviner sous le roux-doré des « vieilles dentelles » (p. 240) que motive l'insertion des tiges « <dentelées> par la vieillesse » (p. 239), il hérite d'elles le sémantisme du *finissant*, mais dans une euphorie nouvelle. En d'autres termes, il s'oppose à elles comme naissance d'une vie naturelle transposée par un bel et vieil habit artificiel. Soit la connexion de :

'jaune' - Temps 1	avec	'doré' roux - Temps 2 ³⁵
/inchoatif/		/cessatif/
/ponctuel/ (vif)		/longue durée/
/mouillé/		/sec/, /brillant/
/banal/		/fin/, /précieux/
/botanique/		/tissage/

À la différence de la tige, la parure comparante confère aux pétales la survie, l'immortalité par l'art, soit une reconduction de type néoplatonicien chère à Proust. De sorte que le monde normal transfiguré aboutit à la synthèse des « petites coques d'or <fripées> des fleurs » ou « petites roses d'or » (p. 240)³⁶, seule expression que conservera le texte final de la tisane.

La conciliation des contraires, euphorisante, inhibe en outre le sème /fragile/ propagé à 'jaune' par la violence du meurtre (thème commun avec la blondeur humaine mérovingienne). Quant au 'genêt', à couleur typique, il converge vers le sentiment d'espérance³⁷. Le tissu ajouré est médiateur en *ouvrant* à une vie retrouvée; en ce sens, son trait /continu/ (sur /spirituel/) inhibe /discontinu/ (sur /matériel/).

À cela s'ajoute une autre différence : au lieu des verbes d'apparence « avait l'air de », « semblaient » (pp. 241, 244), ici « la transposition »

³⁵ Le sème /résultatif/ de 'jauni' est afférent à la couleur des pétales (par l'écrasement) comme des dentelles (par le roussi).

³⁶ Cooccurrentes de « peintes en or comme sur une chasuble avec le fauilage de leurs étamines, c'est la survivance, [...] comme l'or du levant » (p. 245). Le jaune brillant unit /tissage/, /peinture/, /religion/, /météorologie/ ; ces isosémies méso-génériques renvoient les comparants au monde spirituel et céleste. Les reprises lexicales de « ces fils noirs écrasés entre les pétales comme des antennes <et des pattes> de mouches entre leurs ailes sont le pistil et les étamines » (*ibid.*) renforcent avec cette métamorphose l'indissociabilité de la tisane avec les aubépines.

³⁷ Selon le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier & Gheerbrandt (R. Laffont, 1982), « les branches fleuries de genêt étaient utilisées dans les funérailles ; on en couvrait le corps des défunts ».

assertée, qui plus est dans une vue rapprochée censée garantir la vérité de l'assertion, repousse l'idée « d'une simulation de la plante » (p. 240). Autrement dit, la duplicité des comparants acceptée pour la tige est niée pour la fleur. Et cela au profit d'une seule *inversion dialectique*, celle du végétal fané (T2) retrouvant la vie (T1). Si bien que la parure ne trompe pas, mais dévoile la permanence de l'éclosion (« gardé », « encore ») au sein même de la mort physique : le jaune brillant à « [éclat] chaude coloration » (p. 244) apparaît bien comme la couleur de la (sur)vie spirituelle.

Cette modalisation et cette dialectique corrélées du thème renouent avec le sémantisme inaugural des blanches aubépines. En effet, dans la version 1, le narrateur comparait ainsi la fille et la fleur : le « premier amour » qu'on leur porte, même terminé, demeure dans le « cœur » comme un « charme » puissant, l'affect intériorisé révélant la survie de ce passé (pp. 218-219).

Récapitulons. Le jaune rattache le blond et le doré au monde empirique ; inversement, ils le rapportent au merveilleux. Indexé alors à /poéticité/ comme celui des aubépines, il n'est toutefois pas ici matérialiste comme lui, mais indexé à l'isosémie afférente /métaphysique/ (par cette reviviscence).

Citons une dernière reformulation où la biffure « [rose et *DORÉ*] » du « fleuri » (p.244) fait place à la simplicité suivante :

« on reconnaissait dans [un grain] une petite coque *JAUNE* un bouton qui allait s'ouvrir quand la plante était morte » (p. 245).

Dans cette double inversion dialectique et modale (évaluative), la déhiscence de la fleur monochrome inhibe /cessatif/ par /inchoatif/. Le travail sur la convexité actualise une nouvelle opposition de sèmes spécifiques par dissimilation :

(Temps 1)	(Temps 2)	(Temps 3)
'jaune'	'jauni'	'doré'
/grenu/+/plein/	vs /allongé/ ('tige')	vs /ajouré/

Ces distinctions morphologiques ne sont pas sans intérêt : non seulement elles permettent de rapprocher la « petite coque » de l'aubépine jaunâtre (*supra*), mais elles sont emblématiques de la *complexité organisée* du « dessin » végétal.

Or en rapportant ce brouillon à la tisane finale, on s'aperçoit que la couleur si raffinée a disparu ; pourquoi cela ? Comme souvent chez Proust, la réponse est d'ordre *syntagmatique*. En effet, la description immédiatement consécutive à l'infusion est celle d'une « grande commode *JAUNE* en bois de citronnier ». Nul doute que le refus de confondre tous les végétaux par une même couleur a prévalu.

Il resterait alors à se demander quels sont les contextes définitifs, sans doute fort éloignés, où resurgit tout ce sémantisme de la version 3. Soit un problème d'ordre *tactique*. Donnons une piste : à propos du « jaune des pétales » on lisait :

« c'était si bien la plante elle-même telle que je la regardais étendu au bord de la Vivonne » (p. 240).

Voilà une instruction génétique pour la connecter aux définitifs boutons d'or (ayant un « JAUNE d'œuf » et une « surface DORÉE ») qui apparaîtront au même endroit, du côté de Guermantes.

(iv) Finalement, ces multiples variations sur le jaune floral se sont ingénies à présenter dès la version 2 un coloris à la fois païen et mélancolique, contrastant avec l'insouciant gaité de la blancheur chrétienne. Ce faisant, la substitution de la couleur claire aux foncées de la version 1 s'est opérée en même temps que la réduction de l'antinomie de base (il n'est plus question de la consommation interdite). Elle a favorisé l'objectif global, qui était de :

« concentrer la douceur, réunir < dans une conciliation forcément un peu mystérieuse > les différences, les contradictions d'impressions diverses, successives » (p. 234).

Si des délétions sont intervenues dans le segment final, elles concernent surtout la version 3 (disparaissent ainsi localement les jauni, jaune, doré indexés à /métaphysique/, à son processus dialectique-modal, ainsi qu'aux isosémies /tissé/, /grenu/).

Les brouillons figurent donc le lieu où se multiplient les combinaisons de lexèmes cooccurrents, repris ou paraphrasés d'une version à l'autre. Ceux-ci se sont étroitement soudés et ont stabilisé une dense molécule sémique autour de la couleur qu'ils déterminent. On a ainsi pu relever l'importance des traits aspectuels que ne laissait pas soupçonner le segment final.

1.2. Genèse comparée

Nous nous proposons maintenant de tracer quelques directions de recherche en vue d'un parallèle entre la genèse de type proustien, telle que ces quelques versions ont pu l'esquisser, et celle de type flaubertien, telle qu'elle émane de l'article que lui a consacré F. Rastier (1992a)³⁸. Nous profiterons ainsi d'une convergence de théorie et de méthode pour faire ressortir de cette épreuve comparative la spécificité des processus utilisés par Proust, tels qu'ils nous sont apparus jusque là et qui seront récurrents *infra* dans la suite de l'étude.

³⁸ Toutes proportions gardées, et hors de la notion de *phrase*, l'auteur y procède aussi par confrontation de segments.

(i) *Différences*

Un premier constat est que Proust n'a pas eu à surmonter la difficulté de « l'intégration des sources » (1992a, p. 215) qui se posait dans *Hérodias*. Concernant les aubépines de Combray, les données géographiques y sont empruntées à un univers proche qui n'a rien d'historique. Les reformulations qui témoignent du souci de précision descriptive créent ainsi ouvertement du *mythique*³⁹ — cela sera confirmé *infra* avec le passé médiéval de l'architecture liée aux Guermantes, nom adulé qui renvoie en outre à « l'arrière saison » de la poésie baudelairienne (cf. *supra* segment J).

Il en découle d'une part que l'auteur n'a pas eu à « gazer » (*ibid.* p. 222) certaines d'entre elles⁴⁰ ; de l'autre, que sa subjectivité clairement affirmée fait pendant à l'effort célèbre « d'objectivation » de Flaubert (p. 209, et n. 45). Car il a été frappant de constater que le thème de la blondeur florale en métamorphose était, et ceci dès les premiers brouillons, non seulement déjà constitué et pourvu de formes dialectique et tactique similaires au texte final⁴¹, mais encore très *dialogisé* comme le rappelle la modalisation épistémique omniprésente dès le *Cahier* 12. Au contraire, dans les versions initiales de *Hérodias*, F. Rastier a été conduit à déceler, devant la froide présentation du décor, « l'introduction d'une perspective spatiale, premier élément qui relève de la dialogique » (*ibid.*, p. 209), et marque tenue d'un jeu subtil sur les foyers de l'énonciation.

Bref, sans postuler d'intentionnalité mais en restant au niveau des faits textuels, on retire de ce rapprochement d'une part le refus manifesté dès les premiers jets par le narrateur proustien de masquer sa subjectivité ; d'autre part l'aspect mythique évident conféré par les croyances sur la fleur.

Si Proust ne « gaze » pas de façon spectaculaire à un moment de la genèse, les modifications qu'il apporte ne concordent pas non plus avec celles des premières versions de l'incipit d'*Hérodias* : on ne peut plus dire que « la rédaction procède par *condensation* et *analyse* » (*ibid.*, p. 208), mais par *délétions* et *insertions* combinées. Rappelons pour preuve le remplacement du syntagme « correspondait peut-être à la petite tache brune, châtin » (version 1) par « je remarquai alors sur les fleurs de petites places plus *blondes* » (texte final) : quoi de commun

³⁹ Autrement dit, ce même but, plus ou moins avoué, est atteint par les deux écrivains, bien que leurs moyens diffèrent.

⁴⁰ Du point de vue thématique, cela revient à éliminer des récurrences sémiques considérées comme superflues. Proust au contraire conserve et modifie.

⁴¹ Au contraire, les premiers jets de l'incipit de *Hérodias* révèlent une syntaxe minimale (juxtaposition de mots et syntagmes ; de là le primat du vocabulaire) étrangère à la version définitive.

entre cette incertitude modalisant le foncé et la perception sûre de la blondeur, si ce n'est la paire spécifique /petit/ + /discontinu/ ?

(ii) *Similitudes*

Revenons au seul plan thématique, pour observer que la charge mythique des descriptions littéraires de nos deux auteurs consiste en priorité en la constitution d'une même verticalité religieuse, même si la géographie des « pic », « citadelle » ou « vallées profondes » (*ibid.*, p. 213) est absente chez Proust. Toutefois, ici, le sème générique /religion/ est inhérent dès la version 1, alors que le spécifique /vertical/ est encore absent du *jaunâtre* de la version 2 (on n'y trouve, p. 251 *supra*, que le lieu imprécis « d'où naissait », « <de> ce grain que sortait l'odeur »). Cette paire sémique sera en outre afférée à toutes les descriptions concrètes contenues dans les segments étudiés ci-après, ce qui démontre son importance dans le corpus proustien. Elle sera notamment récurrente dans l'avant-texte présentant les tours de Guermantes-Harcourt au segment (F) *supra*. Celles-ci y posséderont d'ailleurs les 'fleurs' de leur noble 'couronne' de 'granit' située 'au-dessus', ensemble de lexèmes qui était déjà apparu à la neuvième version de l'incipit de *Hérodiade* (*ibid.*, p. 214). De sorte que ce contexte de Harcourt *jaunissant* constitue une instruction pour établir une connexion symbolique avec les aubépines, et que dans ce cas comme chez Flaubert « fleur se trouve ainsi remotivé dans fleuron » (*ibid.*). Mais nous ne nous livrerons pas à ces réécritures tant les nombreuses connexions métaphoriques explicites chez Proust suffisent à nous occuper.

Précisément, les connexions symboliques qui proviennent de « migrations » lexicales d'un endroit du texte à un autre (*ibid.*, note 50) permettent d'aborder un dernier point commun notable. Aussi bien dans la genèse proustienne que flaubertienne, les relations thématiques à longue distance reposent en effet sur deux molécules sémiques antithétiques (*ibid.*, p. 223). Soit, pour la blondeur végétale, la conciliation non seulement des sèmes génériques (cf. les cinq sens, /humain/, /botanique/, /pâtisserie/ etc.), mais aussi des deux groupements spécifiques suivants :

— *Euphorie* : /tacheté/ + /tendre/ + /fin/ + /achevé/ (perfectivité) + /inchoatif/ + /féminité/ + /innocence/;

— *Dysphorie* : /grenu/ + /rude/ + /lourd/ + /inachevé/ (imperfectivité) + /cessatif/ + /masculinité/ + /perversion/.

Ce parallèle avec la genèse textuelle chez Flaubert, si risqué soit-il en raison de la minceur des corpus sur lesquels il porte, et du fait que nous nous limitons à un thème (contrairement à F. Rastier qui établit la cohésion de l'incipit à la fin), n'en conserve pas moins une certaine valeur d'exemplarité.

2. Genèse lexicale à partir de /onctueux/+ /minéral/

Dans les *Mélanges* (Pléiade), les « journées de pèlerinage » conduisaient Proust à Amiens sur les traces de son maître Ruskin :

« il n'est pas contempteur du plaisir *honnête*, avant de vous mener à l'église, il vous conduira chez le pâtissier [...] acheter quelques tartes dans une des charmantes boutiques de pâtissier » (article de 1900, p. 72-78).

De là l'implication des deux molécules contrastées en relation locative et actionnelle :

Temps 1	par	Temps 2
/pâtisserie/		/architecture/
/profane/		/sacralité/
/tactile-gustatif/		/visuel/

Cela aboutit plus loin à la vision originale de la cathédrale possédant des attributs de gâteau :

(A) « la façade occidentale d'Amiens [...] ayant absorbé le soleil et grassement *DORÉE* l'après-midi » (*ibid.*, p. 89).

La cause solaire légitime le faisceau /résultatif/, /jaune/, /brillant/, /chaud/ (dans le contexte : « après-midi »). Si on lui adjoint le sème spécifique /onctueux/, contrefactuel pour le comparé /minéral/, c'est par assimilation avec le générique /pâtisserie/ antécédent. L'euphorie d'ensemble favorise le rapprochement. Cette lecture neutralise alors la signification type qui fait du trait /riche/, afférent à 'dorée', le corollaire de /intensité/, inhérent à 'grassement'⁴². Toutefois le sens obtenu est d'autant moins étrange (i) qu'il s'insère dans la thématique de la douceur solaire ; (ii) que la contiguïté avec les « tartes » règle son actualisation. C'est une variation sur la *métaphore métonymique*, phénomène proustien finement analysé par G. Genette⁴³ et revu sous un angle *cognitif* par J. Fontanille⁴⁴.

Cet énoncé montre comment le contenu de T1 est devenu comparant de celui de T2 par l'absorption de type alimentaire ; il préfigure la métamorphose similaire du clocher de Combray (dans la *Recherche*) en brioche dorée et visqueuse.

⁴² Cf. la phraséologie *payer grassement*. Il en ira de même *infra* pour les cooccurrences 'grasse' + 'jaunissante' + 'beurre' ou 'gras' + 'or' + 'pâtisserie' en relation génétique avec « grassement dorées ».

⁴³ Métonymie chez Proust, *Figures III*, Seuil, 1972.

⁴⁴ *Le savoir partagé, sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Hadès-Benamins, 1987 (p. 128-130).

Avant d'en venir au texte final, un détour par le *Cahier 57* (1913-1916) s'impose, car on y découvrirait ce passage concernant la duchesse, paraphrasé, comme on le verra :

(B) « Mais la fréquentation des artistes, l'affectation de naturel, de drôlerie, de dire des gros mots lui avait donné q.q.c. de presque canaille où l'engueulade du voyou semblait frisée⁴⁵ par la lenteur de la province (*sic*). [...] Et ce n'est que dans les phrases où elle ne mettait pas d'intonation, dans les hésitations involontaires grassement *DORÉES* et traînantes que je reconnaissais la lumière attardée sur le porche d'or de l'église. »⁴⁶

Intéressons-nous à la seconde phrase, qui, ultérieurement, englobera des éléments de la première⁴⁷.

Le syntagme « grassement dorées » ne détermine plus « la façade », ici paraphrasée par « le porche », mais la voix, selon un phénomène de *synopsie* classique chez Proust. Cette *audition colorée* poétise un grassement prosaïque et vulgaire.

Ajoutons qu'avant le futur toponyme de

(C) « Coutances, cathédrale normande, que sa diphtongue finale, grasse et *JAUNISSANTE* couronne par une tour de beurre ; »⁴⁸

la sonorité possède dès le brouillon le sémantisme tactile-gustatif-visuel. Que ce soit avec 'traînantes', 'attardée', 'or' ou 'beurre', les reprises paraphrastiques par rapport au syntagme sont telles qu'elles rendent saillant le faisceau /jaune/+/brillant/+/onctueux/+/duratif/. Remarquons que ses deux derniers sèmes imposent le trait /continu/ (d'un point de vue spatial et aspectuel). De plus, le faisceau d'isosémies a pour corrélat celui d'isophonies \r\ + \a(n)\ qui soude le réseau de sémèmes dont il indexe les lexèmes respectifs. Notons en outre que le contexte imperfectif de 'traînantes' comme de 'jaunissante' engendre la déletion du sème /résultatif/ de 'dorée' par rapport à (A).

Ni (C) ni (A) ne modalisent ce sémantisme, au contraire de l'acte cognitif « je reconnaissais », lequel, succédant à « l'affectation » (B), connecte une « lumière », plus spirituelle encore que le soleil précédent et surtout que la pure matérialité de Coutances.

Mais citons plutôt le futur salon Villeparisis, où trône Oriane de Guermantes. La duchesse émet :

⁴⁵ Nous prenons le verbe friser dans son acception musicale (« rendre un son tremblé, double », *Petit Robert*).

⁴⁶ Transcrit et cité par H. Bonnet et B. Brun, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, Gallimard, 1982, p. 446-447.

⁴⁷ La raison psychologique — s'il y en a une — pour laquelle la première phrase ne sera pas conservée échappe à notre propos, qui en reste à l'étude du texte seul.

⁴⁸ *Du côté de chez Swann* (Nom de pays : le nom), texte final de 1913.

(D) « une voix qu'on eût cru aux premiers sons enrroués, presque canaille, où traînait comme sur les marches de l'église de Combray ou la pâtisserie de la place, l'or paresseux et gras d'un soleil de province. »⁴⁹

La modalisation grammaticalisée — non plus lexicalisée — par le passage de l'hypothèse irréaliste (« on eût cru ») à l'assertion (« traînait ») n'y marque plus une inversion sacralisante. Sur le plan de la syntaxe, corrélativement, la relative avec inversion retardée du sujet n'aboutit plus, comme cela était le cas en (B) avec le présentatif (« c'est... que »), à une vérité dévoilée et subjective. En effet, « l'église » n'est plus le point d'orgue de la phrase ; elle ne convertit⁵⁰ plus « l'or » de façon perceptible du fait aussi que la traîne de cette couleur subit la propagation de l'isosémie /péjoratif/ ; celle-ci est activée par la substitution de « paresseux » (à « attardé- », « lenteur ») et par assimilation avec « gras » et « province ». Certes « canaille » — de même que « engueulade » devenue « enrroués » — apparaissait déjà en (B), mais l'amélioration y était évidente. Tel n'est plus le cas de (D) où l'ajout de « pâtisserie » non seulement motive le trait /onctueux/ ('beurre'), mais insère l'afférence /visqueux/. Se dessine ainsi un parcours génétique de profanation.

Tel est l'effet majeur de la modification de l'unité spatio-temporelle. Un autre exemple est probant : « la lumière attardée » suggérait en (B) le moment médiateur du couchant, comme le prouvera son assimilation au « rayon jaune et doux » de « fin d'après-midi » du même contexte (cf. *supra* le segment J). Or sa disparition provoque la déletion de l'isosémie macro-générique /spirituel/ au profit d'un soleil de plein jour, dont la chaleur est sous-jacente à la paresse dans (D). Les différences de lexicalisations de l'isosémie /architecture/ sont en outre convergentes puisque le remplacement de « porche » par « traînait comme sur les marches » et « place » substitue l'isosémie /horizontal/ à /vertical/⁵¹. Celle-ci est inhérente dans (C) à 'cathédrale', 'couronne', 'tour', qui adjoignent /haut/ + /noble/ à /religion/. Elle motive la connexion métaphorique de l'édifice élevé avec le beurre, de même que le sémème 'normande' qui les rend contigus dans un paradigme des productions régionales. On a pu voir *supra* que le toponyme 'Combray' procédait de la sorte, en rapprochant la pâtisserie de l'église et en multipliant leurs isosémies communes.

En revanche, dans (D), l'or nobiliaire⁵² et l'oisiveté vraisemblable de la châtelaine sont rabaissés par l'isosémie /roture/, afférente dans le

⁴⁹ *Le côté de Guermantes*, texte final de 1920. On retrouve ici de façon plus perceptible la phraséologie « la canaille traîne sur la place » qui donne le ton.

⁵⁰ Le contexte génétique de (B) évoque une « transfiguration » dans le segment (K) (cf. *supra*).

⁵¹ Liée à /sacralité/ dans le contexte religieux ; cf. *supra* l'agenouillement devant l'autel aux aubépines.

⁵² Qui compose, faut-il le souligner, la première syllabe de « Oriane ».

récit à 'Combray', 'province', 'pâtisserie' et 'église' (par contraste avec 'cathédrale'). Cela concorde avec l'épaisseur de l'or solaire. En outre le « gras » et le « paresseux » accentuent — par hypallage — l'encanaillement de la duchesse, alors que dans (B) « l'intonation » provinciale peut acquérir une dorure onctueuse qui est son « naturel » du fait qu'elle finit par se distinguer de la vulgarité affectée (cf. « ne mettait pas », « involontaire »).

C'est le thème de la *duplicité* qui articule le distinguo — notamment par l'expression « semblait frisée » — et permet le parcours cognitif mentionné. Ajoutons que l'*inversion dialectique* qui lui est couplée dans (B) — par les deux temps distincts implicites — est absente de (D) où c'est dès les « premiers sons » négatifs, dans la relative qui leur est adjointe, que s'opère simultanément la métamorphose.

Bref, ces analyses confirment que le segment final (D), plus concret que son avant-texte, est dominé par l'isosémie afférente /perversion/, comme pour les blondes aubépines frangipanées du même lieu. Mais si les connexions métaphoriques constituaient une promotion pour la fleur, il n'en va pas autrement pour celle de l'or, et la transmutation maintient une évaluation positive du monde de la province. Instaurant une complexité, elle est à rapporter à la loi de conciliation des contraires; elle se justifie dans le même contexte par l'assimilation de la voix à

« ses yeux, où était captif comme dans un tableau le ciel bleu d'une après-midi de France, largement découvert, baigné de lumière »⁵³.

De sorte que la couleur lumineuse (bleue et jaune) confirme l'isosémie /poéticité/ indexant déjà le comparant alimentaire. Néanmoins le « gras- doré- » vocal est plus mystérieux que le topos du regard d'azur; c'est pourquoi il relève selon nous de l'illusion esthétique. Cet élargissement du segment final impose l'évaluation /mélioratif/ qui était plus évidente encore dans l'avant-texte correspondant.

Pourquoi dévaloriser toutefois la duchesse tant admirée, à ce moment du récit où « elle me fut devenue indifférente », écrit le narrateur? Précisément pour montrer qu'elle est capable de « se fondre » et de « s'attarder » dans le milieu humble de Combray, non sans quelque complaisance et duplicité. Mais celle-ci révèle par là-même une finesse dans l'imitation du vulgaire qui évite la dégradation de la voix noble : le déclassement n'est que relatif. Si bien que la grasse dorure, adoucissant la raucité vocale, est l'interprétant d'un comportement ambigu.

On voit donc comment s'est opérée une transposition à partir d'une molécule sémique conservée autour du jaune initialement indexé au méso-générique /architecture religieuse/. La formulation condensée de

⁵³ Cf. *supra* le segment (J) sur la genèse de cette association.

(D) par rapport à (B) accentue par là-même la relation locative entre les sémèmes ; la contiguïté généralisée favorise leurs connexions symboliques mutuelles. Ceci, ajouté à la personnification de « l'or » par « paresseux », confère à (D) davantage de contrefactualité.

Remarque. Nous avons ainsi opéré une description micro-sémantique d'un « système descriptif » génétique proustien. M. Riffaterre entendait par là un « réseau de mots associés l'un à l'autre, réseau organisé autour d'un mot noyau en conformité avec le sémème de ce nucléus. Chaque constituant du système fonctionne comme un métonyme du nucléus »⁵⁴. Le mot-noyau étant en l'occurrence un syntagme, dont la centralité provient en fait de notre choix *a priori* de la couleur.

Élargissons encore la vue intra-textuelle. Elle nous fait retourner un volume en arrière jusqu'au moment où la grand-mère du narrateur imite Ruskin en renforçant les liens métonymiques de /pâtisserie/ avec /religion/.

(E) « Le jour que Mme de Villeparisis nous mena à Carqueville où était cette église [...], ma grand-mère, pensant que je serais content d'être seul pour regarder le monument, proposa à son amie d'aller goûter chez le pâtissier, sur la place qu'on apercevait distinctement et qui sous sa patine *DORÉE* était comme une autre partie d'un objet tout entier ancien. »⁵⁵

Alors que Marcel et la noble tante d'Oriane sont du côté de l'église, la grand-mère se dirige vers la pâtisserie : cette répartition d'actants réitère l'opposition des sèmes /vertical/ ('monument') vs /horizontal/ ('place'). Ils fusionnent encore en une unité architecturale grâce à la connexion métaphorique avec « un objet entier », précieux, dont chacun des deux édifices est « une partie », un détail synecdochique.

Ce n'est donc pas la seule parenté du nom de Guermantes avec celui de Villeparisis qui rapproche les segments (D) et (E). Les récurrences lexicales communes incitent à retrouver ici la paraphrase de « l'or paresseux et gras de province » (ici sans « soleil »). Mais le trait /jaune/ de la « patine dorée » concorde avec le sème inhérent /brillant/, lui-même impliqué par /longue durée/ + /résultatif/ + /minéral/. Puisque la patine concrétise cette abstraction proustienne qu'est le Temps, sa couleur, contiguë au religieux, active le trait /sacralité/. Le réalisme empirique des détails descriptifs n'est pas subverti par le merveilleux qu'il englobe.

Ce groupement renforce l'isosémie /continu/. Par la métamorphose adoucissante qu'il apporte, il induit l'image d'une surface lisse, ici dénuée de chaleur grasse et de sens auditif. Notons

⁵⁴ *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1983, p. 58.

⁵⁵ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, texte final de 1919.

d'ailleurs que le verbe de vision « on apercevait » fait succéder à l'univers de croyance de la grand-mère (cf. « pensant ») celui de l'objectivité descriptive dans lequel apparaît la dorure, comme toujours chez Proust⁵⁶. À cette régularité d'ordre dialogique il convient d'ajouter celle de la syntaxe, puisque l'or déposé se situe de nouveau dans une relative (+ comparaison). Ces mises en relief dans la clause contribuent à dessiner le parcours interprétatif d'un anoblissement, cette fois indiscutable. Dans une osmose spatio-temporelle, la pâtisserie, intégrée comme en (D) à un or étalé, acquiert la noble ancienneté de l'église. De même pour les deux femmes : on conclura alors l'analyse de ce segment sur l'union, cultivée par Proust, des contraires /inanimé/ vs /humain/, partant /matériel/ vs /spirituel/, et ce, dès le *Cahier 57* où se laissait admirer « la belle patine de l'esprit » (*ibid.*, p. 185).

Continuons à mettre en évidence la cohésion du thème par rapport au texte final, mais maintenant à partir du segment (C) que l'on citera de nouveau afin de faciliter la comparaison :

(C) « Coutances, cathédrale normande, que sa diphtongue finale, grasse et JAUNISSANTE couronne par une tour de beurre ».

Étudions sa genèse thématique relativement à cet extrait du *Cahier 7* (1908) qui fut publié dans *Contre Sainte-Beuve*⁵⁷ :

(F) « elles s'élevèrent, les tours de Guermantes, [...] traverse(nt) un à un les siècles, alors que, tour de beurre de la grasse Normandie, Harcourt au nom fier et JAUNISSANT n'avait pas encore au sommet de sa tour de granit ciselé les sept fleurons de la couronne ducale ».

Les reprises lexicales et syntaxiques (apposition au toponyme), ainsi que celle de la coloration identique du nom, sont remarquables. L'isosémie /noblesse/ seulement afférente dans (C) à 'couronne', 'tour' et 'cathédrale', est centrale dans (F). En indexant le contenu des lexèmes « fleurons », « ducale », « granit », « Harcourt », elle est corrélée au faisceau isophonique $\backslash r \backslash + \backslash a(n) \backslash$ qui se trouve ainsi prolongé et enrichi (cf. *supra*). En revanche, le trait /religion/ est absent de (F). On constate que son insertion au fil de la genèse a eu pour corollaire, toujours au niveau méso-générique, la déletion de /féodalité/ (laquelle sera réinsérée ailleurs ; cf. le segment suivant). Le premier jet

⁵⁶ Associé à « distinctement », le verbe lexicalise la modalité épistémique de certitude. Avec « regarder le monument », il relève des nourritures spirituelles, indissociables des matérielles (« aller goûter »).

⁵⁷ Bernard de Fallois éd., Gallimard, 1954 (Folio, 1989). En bonne méthode, mais dans un article plus étendu, il faudrait étudier celle d'autres toponymes normands comme Bayeux, inséparables de Coutances dans les deux *Cahiers* intermédiaires de 1910, qu'a transcrits et analysés C. Quémar (*Rêveries onomastiques proustiennes, Littérature*, 28, 1977, repris dans *Essais de Critique Génétique*, Flammarion, 1979).

développait en effet tout un contexte sur l'architecture médiévale et la « puissance » qu'elle dégage.

La réflexion sur « le temps [qui] a pris la forme de l'espace » (*ibid.*), étrangère à (C), propage dans le premier 'jaunissant' de Harcourt le sème /retard/, prescrit par « n'avait pas encore », ainsi que /statisme/, par contraste avec la soudaineté de l'élévation de Guermantes. Cette dévaluation est toutefois estompée par la présence de la fierté nobiliaire et l'anticipation du « sommet ». Dans le contexte /minéral/, cela active la paire /longue durée/ + /ascendant/, présente aussi dans (C). Il en découle un parcours *dialectique* de la dorure progressive. Et dans les séries d'oppositions suivantes :

<i>comparé</i>	<i>comparant</i>
/gris/ ('granit')	/jaune/
/dur/	/onctueux/
/minéral/	/fondant/
/grand/	/petit/
/féodal/+/religieux/	/roturier/ ⁵⁸
/architecture/	/alimentation/
/spirituel/ ⁵⁹	/matériel/

les sèmes plutôt négatifs (/roturier/, /petit/, /gris/, /dur/) sont moins saillants que tous les autres du fait que l'or implicite de « jaunissant » (cf. « couronne », « fleurons », « ciselé ») active la paire /brillant/ + /précieux/, par assimilation. La thématique d'un *beurre supérieur* s'impose, virtualisant les sèmes incompatibles. La cohésion entre les deux molécules est encore renforcée par leurs isosémies communes /mélioratif/, /duratif/, /vertical/, /incurvé/.

Conciliation des contraires et adoucissement s'expliquent moins par les composants sémantiques eux-mêmes que par les primitives casuelles qui les unit. En effet, le lent polissage du monument (qu'implique le processus « jaunissant ») est dû à sa situation dans une région dont le beurre est le produit typique : soit Normandie (/ergatif/ + /locatif/), produits (/accusatif/ + /locatif/), à la base de /attributif/ entre produits. Comme l'avait remarqué G. Genette (1972, *op. cit.*), la motivation métonymique de la métaphore lui confère une vérité.

Or toutes ces analyses sont confirmées et éclairées par le regard complémentaire porté sur un autre extrait du texte final, pris dans un volume ultérieur à (C). Son coup de théâtre génétique réside dans le fait qu'il offre une seconde version au segment (F), lequel n'apparaît

⁵⁸ Par l'inférence : Si beurre médiéval, alors agriculteur, crémier, producteur artisanal.

⁵⁹ Cf. le sentiment de supériorité.

plus alors comme l'avant-texte unique de Coutances. En effet, *Le côté de Guermantes* s'ouvre sur :

(G) « la terre héréditaire, le poétique domaine, où cette race altière de Guermantes, comme une tour JAUNISSANTE et fleuronée qui traverse les âges, s'élevait déjà sur la France, alors que le ciel était encore vide ».

Avec « alors que », la syntaxe oppositionnelle demeure, mais le sème /plénitude/ indexant toujours 'Guermantes' est devenu plus perceptible, par l'ajout de « terre héréditaire », 'domaine', sur fond de /vacuité/ inhérent à 'vide' (auparavant afférent à « n'avait pas encore »). Au-delà des reprises lexicales, agencées par hypallage génétique (la « tour » et la « race » sont colorées au lieu du « nom »), et de la parasynonymie (*fier-altière* ; *siècles-âges*), les modifications, pour être subtiles, n'en sont pas moins nombreuses. En effet, Harcourt a disparu, léguant en quelque sorte sa féodalité dorée à Guermantes. La disparition corrélative du gras normand provoque l'interprétation du jaune non plus par rapport au beurre, mais plutôt au seul or de « fleuron- » et de la « lumière » cooccurrence du « ciel »⁶⁰. En outre, malgré la perte de « couronne » et « granit », le nouveau nom devenu central conserve ses valeurs minérales, que renforce cette fois l'évaluation positive des sèmes /dynamisme/ + /avance/ inhérents à « s'élevait déjà »⁶¹. Enfin, l'ajout des sémèmes 'héréditaire', 'race', 'poétique' accroît la saillance de la paire /longue durée/ + /ascendant/, et, au niveau générique, de /humain/ ('duchesse') par rapport à /inanimé/ ('ducale'). Le thème familial prend le pas sur l'architectural.

Retenons finalement ceci : en dépit de la remarquable stabilité lexico-syntaxique, le segment (G) ne saurait être la seule vraie suite génétique de (F). Du beurre comparant il ne reste que la couleur et la forme, mais non la qualité tactile et le lieu d'origine que contient précisément le segment (C). On peut donc conclure à une scission bipartite du segment initial synthétique. Le grand éloignement final et mutuel de (C) et (G) répond à l'hétérogénéité des contextes : réflexion sur le son du toponyme « Coutances » pour le premier, constitution du « domaine » de Guermantes pour le second. La double opposition /religieux/ + /onctueux/ vs /féodal/ + /lumineux/ mise à part, ces deux noms jaunissants sont en relation de paronymie et de parasynonymie. La conservation *thématique* et l'éclatement *tactique* à partir de (F) apparaît ainsi avec force.

⁶⁰ Cela accentue la déletion de /roture/ + /alimentation/ (et diminue d'autant la saillance de /gustatif/ au profit de /tactile/).

⁶¹ Sur le jeu génétique des contraires corrélés *déjà — pas encore*, cf. A. Grésillon : ENCORE du Temps Perdu, DEJA le texte de *La Recherche, Langages*, 69 (1983, p. 111-122).

Or précisément le mouvement répété (depuis D) vers la noble famille au centre de la *Recherche* incite à revenir au début du premier volume. La raison en est que l'étonnante cohésion due à la lexicalisation des sèmes inhérents à 'beurre' ('gras-', 'jaun-') et socialement normés ('tour' - *i.e.* <'motte'> -, 'normand-'), est encore renforcée par les sémèmes 'onctueuse-', 'étalait' et 'consistance' qui apparaissent cette fois dans l'église de Combray sur les « tapisseries de haute lice représentant le couronnement d'Esther ». Or celle-ci est anoblée par « les traits [...] d'une dame de Guermantes », dont la particularité vestimentaire est que

(H) « le JAUNE de sa robe s'étalait si onctueusement, si grassement, qu'elle en prenait une sorte de consistance ».

Que révèle ce segment du texte final de la partie *Combray*⁶², sinon la reprise du jaune féodal de Harcourt-Guermantes, associé au même contexte des mérovingiens. Toutefois dans son surgissement à un endroit du texte final différent de (C), (D), (G), l'opération sémique d'insertion rend compte avec précision de « l'effet syntagmatique » (Genette) ainsi engendré.

Certes, la métamorphose, qui demeure par la prise de consistance, réitère le sème /expansion/ (de l'acquisition retardée des fleurons). Elle est corrélée à « la quatrième dimension du Temps » qui détermine dans la vieille église l'isosémie /architecture minérale/ dominante. Toutefois, celle-ci n'est plus, comme dans (C) et (F), en relation attributive avec le jaune onctueux⁶³, mais locative (*i.e.* de contiguïté). L'insertion dont nous parlions concerne alors l'isosémie méso-générique comparée /tissage/ (tapisserie et robe), laquelle représente un « couronnement » irénique. Cette substitution d'attribution engendre la délétion du faisceau de sèmes précédent /avance/, /incurvé/, ainsi que /ascendant/ et /dur/, au concret (la « tour ») comme à l'abstrait (conquête féodale). L'adoucissement plus intense qui en découle conserve néanmoins les traits /longue durée/, /mélioratif/, /vertical/, /inchoatif/ et rend perceptibles /spirituel/ et /ponctuel/, par assimilation avec le segment consécutif, quelques lignes plus bas :

(I) « les hautes branches JAUNISSANTES, DORÉES et comme à demi effacées par la brusque et oblique illumination d'un soleil invisible. »

⁶² Du côté de chez Swann (1913).

⁶³ Elle l'est en revanche, par dissimilation, au « flot blond » des pavés mielleux de la même église, dont nous parlions au tout début de cet exposé. Ils se distinguent du beurre essentiellement par le sème /sucré/. Mais leur équivalence demeure dans la symbolique, comme le montre cette citation du *Dictionnaire* de Chevalier & Gheerbrandt (*op. cit.*, p. 119) : « il semble que le beurre ait été, dans les opérations magiques, le substitut du miel ».

Telle est la complexité du « panneau de soie et de laine ayant *passé* ». Sa lumière et sa médiation reconduisent aux segments (A), (B), (D). L'analyse serait à poursuivre désormais sur la dimension /végétal/ qui composait avec insistance le sens du nom de Guermantes dans la même page que celle du segment (D)⁶⁴.

La limite du secteur thématique initial que nous avons tracé est donc ici atteinte. La transposition qu'opère ce segment (I) est d'autant plus nette qu'il se situe dans la partie *Combray* marquée par la présence du *blond* Swann, lequel, avec Esther, propage l'isosémie /judéité/ au doux jaune Guermantes. Soit un sémantisme absent non seulement de Coutances et de Harcourt, mais surtout de la « race » de Guermantes du segment (G). Bref, on constate que dans chacun des neuf segments jusqu'ici étudiés le fond méso-générique qui demeure est /noblesse/, soumis aux diverses variations.

On terminera cet exposé en revenant au segment (B). En effet, pour ne pas laisser en chantier son analyse génétique, il convient de le compléter par ses deux phrases immédiatement antécédentes, qui présentaient la duchesse.

(J) « Ses cheveux gris qu'elle portait maintenant relevés dévastaient en quelque sorte son visage, y faisaient plus grande, presque illimitée comme dans un paysage dénudé, la part des yeux, le ciel captif d'Ile-de-France où la lumière semblait comme à la fin de l'après-midi briller plus douce. Il semblait que dans la voix j'aurais dû trouver aussi plus de douceur *DORÉE* de l'arrière-saison le rayon *JAUNE* et doux. Mais... » (etc., *Cahier 57*).

L'avant-texte confirme l'assimilation que nous avons établie entre les deux couleurs (bleu-jaune) contiguës du « visage », dont le lien paronymique qui l'unit au « paysage » comparant soude plus encore les deux isosémies macro-génériques entrelacées /humain/ vs /cosmique/⁶⁵. Cette dualité est soumise comme dans le segment (B) à une *inversion cognitive*. La répétition du modalisateur « semblait » + JE accentue le passage à l'univers subjectif qui valorise le ciel des yeux et le soleil de la voix contre la grisaille que le texte final rendra explicitement céleste.

(K) « Elle était là, souvent fatiguée, le visage vidé pour un instant de la préoccupation [...] des choses inconnues qui faisaient souffrir Swann ; elle écartait ses cheveux avec ses mains ; son front, sa figure paraissaient plus larges ; alors, tout d'un coup, [...] quelque bon sentiment comme il en existe dans

⁶⁴ Marcel trouvait dans le nom de la duchesse « son duché qui se projetait autour d'elle et faisait régner la fraîcheur ombreuse et *dorée* des bois de Guermantes au milieu du salon ».

⁶⁵ Le sème plus commun /inanimé/ est inadéquat à ce contexte du fait de la vie poétique du jaune brillant, et, dans son segment ultérieur suivant, de son âme profonde.

toutes les créatures, quand dans un moment de repos ou de repliement elles sont livrées à elles-mêmes, jaillissait de ses yeux comme un rayon JAUNE. Et aussitôt tout son visage s'éclairait comme une campagne grise, couverte de nuages qui soudain s'écartent, pour sa transfiguration, au moment du soleil couchant. »⁶⁶

Ici, l'inversion d'ordre *dialogique* (cf. « paraissaient ») est couplée à celle d'ordre *dialectique*, contrairement à (J), où la description s'opérait dans un unique intervalle temporel. Le second moment de l'éclaircie est introduit par la comparaison « comme » + indicatif : elle équivaut à un acte d'assertion bien différent de l'incertain « aurais dû ». Notons que sa subjectivité implicite modalise désormais la grisaille aussi. La nette métamorphose qu'induit ce passage à la « vérité » ne concerne plus Oriane vue par Marcel, mais Odette admirée par son amant⁶⁷.

Quant au jeu des couleurs, il témoigne de l'éclatement d'ordre *tactique* qu'a produit la genèse. En effet, alors que le « bleu captif » et pictural migre au segment (D) élargi, côté Guermantes (cf. *supra*), seule reste la dualité gris-jaune, côté Swann, dans (K). La reprise remarquable par ces segments des récurrences lexicales et leur paraphrase de l'avant-texte (J) synthétique prouve que la conservation de certains thèmes transcende le clivage entre les toponymes et les anthroponymes originaux de la *Recherche*. Il y a plus : alors que dans le texte final tout oppose la duchesse et la cocotte, notre analyse confirme ce qu'ont découvert les généticiens proustiens⁶⁸, à savoir les *migrations* sémiques d'un actant féminin à l'autre⁶⁹. De tels invariants sémantiques relativisent leurs oppositions ultérieures. À ce sujet, voici quelles sont les oppositions minimales (d'ordre perceptif et thymique) communes à ces deux actants féminins et cosmiques :

/gris/	vs	/jaune/
/terne/		/lumineux/
/dysphorie/		/euphorie/

Elles sont beaucoup moins nombreuses que celles insérées dans le segment final. Il est donc temps d'aborder les modifications proprement *thématiques* du jaune brillant baudelairien.

Le vers de *Chant d'Automne*, de citation explicite, devient allusion discrète, sans doute parce qu'il continue à décrire « la fin de l'après-

⁶⁶ Du côté de chez Swann (Un amour de Swann, 1913).

⁶⁷ Soit une focalisation interne, par restriction de la vision du narrateur impersonnel et anonyme à celle de Swann qui « pensait » à Odette dans la même page. L'anaphorique « elle » ne renvoie pas à la même femme.

⁶⁸ Notamment E. Marantz. Étudiant dans le *Cahier 66* La métamorphose de la duchesse de Guermantes (*Bulletin d'Informations Proustiennes*, 21, 1990, p. 23-34), elle souligne son aspect botticellien originel, qui s'est par la suite restreint à Odette.

⁶⁹ F. Rastier (1992a) a démontré l'importance de telles migrations pour l'établissement de « relations thématiques à longue portée » et de connexions.

midi », mais dénuée de l'automne de la vie. De sorte que l'isosémie /cessatif/ est conservée, mais avec une déléation de /péjoratif/ puisqu'Odette est simplement atteinte d'une fatigue physique malade et non pas dévastée, elle, par la vieillesse⁷⁰.

Du fait que les yeux ont perdu leur azur, en eux peut se concentrer la couleur de la voix qui elle aussi a disparu pour se restreindre à la duchesse (segment D final) et à Coutances. La nouveauté est que triplet /jaune/ + /lumineux/ + /rectiligne/ est le premier à connecter en fin de phrase la paire /humain/ + /spirituel/⁷¹ avec /cosmique/. Cette isosémie succède à cette paire dans la seconde phrase, où cesse son entrelacement antérieur. Cela confirme le réaménagement *tactique* observé.

Comment s'explique-t-il ? Dans le segment (J) les parties du corps s'entremêlaient simplement à celles du paysage, tandis que dans (K) le physique alterne dans la première phrase avec le mental (« préoccupation », « souffrir ») ; tous deux sont connectés dans la seconde avec la nature. Cela engendre une double extériorisation du « bon sentiment » qui se traduit d'une part dans le regard, de l'autre dans la radiation qui est celle du « soleil couchant ». Ce lien nouvellement affirmé de la paire /cosmique/ + /spirituel/ s'appuie sur le connecteur polysémémique « transfiguration » (*i.e.* miracle religieux, mais aussi changement de figure où se reflète la bonté). On décèle alors une réactualisation de la trilogie de Saint Paul⁷² dans laquelle l'âme (*psyché*), animant le corps (*soma*), s'ouvre à l'esprit (*pneuma*), de telle sorte que la psychologie terrestre s'épanouit dans la vision mystique céleste. Autrement dit, l'esthétique féminine de Swann suppose les sentiments de l'amour profane et du sacré. L'appel final de la nature transcendante, par rapport à l'immanence de l'état de l'âme au visage, justifie le réaménagement *tactique* dont nous parlions.

En outre les sémèmes 'nuages' et 'cheveux' ont en commun le trait /opaque/ qui indexe aussi les « choses inconnues » et cruelles de la psychologie amoureuse, par opposition à « rayon jaune » et 'yeux' indexés, eux, par /diaphane/, du fait qu'ils révèlent le surgissement d'une double spiritualité positive⁷³. Il s'agit là de *l'oeil de l'âme* qui reconduit au divin, topos néoplatonicien d'autant plus justifié que le

⁷⁰ Certes la répétition du verbe « écarter » établit un parallélisme entre ses deux compléments : « nuages » et « cheveux ». De là leur gris commun, confirmé par l'avant-texte. Toutefois, dans la même page, Odette a la blondeur implicite de « la Primavera », de « la Vénus de Botticelli » pour « l'esthéticien » Swann qui retrouve en elle une trace picturale « subsistant de la Florence du XV^e siècle ». (L'ambiguïté chromatique sera levée par l'isosémie /opaque/, *infra*).

⁷¹ Ce sens des yeux est confirmé dès la fin du même segment, avec le trait /mystère/ dû à la modalisation « elle semblait rêveusement regarder ».

⁷² Citée par le *Dictionnaire* de Chevalier & Gheerbrandt (*op. cit.*, p. 33).

⁷³ On aura noté que les isosémies /spirituel/ + /visuel/ indexant 'sentiment' et 'rayon' atténuent la contrefactualité de la comparaison.

modèle pictural d'Odette est celui de Botticelli. Les deux isosémies, couplées aux deux inversions cognitive et dialectique, s'intègrent dans la plus vaste isosémie /duplicité/ ainsi réinstaurée. Celle-ci, absente de l'avant-texte (J), n'est pas à confondre avec le *dédoublement* métaphorique /humain/ vs /cosmique/, étant donné qu'elle détermine les deux espaces. On a la double proportion : *niveau corporel* : l'énergie intérieure dissipe la fatigue ; *niveau sentimental* : la douceur perce derrière la souffrance ; *niveau bucolique* : le soleil transperce les nuages ; *niveau hiérophanique* : l'intelligible anime l'inanimé et éclaire le sensible en permettant l'interprétation des signes humains et naturels⁷⁴.

Visage et paysage relèvent de l'isosémie macro-générique /matériel/, laquelle, en faisceau avec /statique/, /duratif/⁷⁵, /cessatif/, /rétraction/, /dysphorie/ (cf. 'fatiguée', 'repos', 'repliement', 'campagne', 'nuages'), et dans le *premier temps* d'un *réalisme empirique*, est conciliée, par le rayon déclinant et médiateur, avec son faisceau contraire /spirituel/, /dynamique/, /ponctuel/, /inchoatif/, /expansion/, /euphorie/, (cf. 'alors', 'tout d'un coup', 'soudain', 'pour un instant', 'éclairait') dans le *second temps* d'un *réalisme transcendant*.

Si toute cette structuration complexe a été insérée dans le segment final (K), en revanche l'opposition spatiale /vacuité/ ('vidé' du négatif) vs /plénitude/ (par « ex-pression » de bonté) indexait déjà dans (J) le « visage-paysage dénudé » contenant subjectivement « plus de douceur dorée ».

Précisément, cette révélation permet d'en revenir à la jaune onctuosité. Car le grief pouvait nous être fait d'avoir quitté ce secteur thématique initial. Or le syntagme ajoute à la voix de Mme de Guermantes une touche de sucré par anticipation du regard mielleux trahissant la duplicité d'Odette : son « bon sentiment » lumineux n'est que passager dans le développement de sa relation amoureuse avec Swann qui dénie l'amélioration de la jeune femme. L'extrait étudié n'illustre qu'une pause dans la tourmente. Comment la prosaïque et triviale Odette pourrait-elle conserver la pose hiératique que lui confère l'idéalisation de Swann ? Revenons à ses yeux : le « rayon jaune » de miel qui semble (par la syntaxe de comparaison) émaner d'eux actualise toutefois moins, le topos de *la fille aux yeux d'or perverse*, qu'il ne renoue avec le temps orageux de Roussainville.

Dans ce contexte antérieur, la paraphrase était frappante avec cette « campagne » où les « rayons d'or » triomphants de « Dieu le Père »

⁷⁴ Cf. à ce sujet la fameuse thèse de G. Deleuze dans *Proust et les Signes* (PUF, 1964).

⁷⁵ En concurrence avec /itératif/ dès le début du segment ('souvent'). Cet aspect, propagé au moins à tous les imparfaits, virtualise /singulatif/ qui aurait pu souligner l'événement de la métamorphose. Sur cette « ivresse de l'itération », cf. G. Genette (*Figures III*, 1972, p. 153).

transfiguraient cette apparition tamisée :

(L) « souvent le soleil se cachait derrière une nuée qui déformait son ovale et dont il JAUNISSAIT la bordure. »⁷⁶

Mais comme précédemment à l'église, ce segment nous entraîne vers le terrain glissant de nouvelles associations⁷⁷, éloignées de l'avant-texte (J) concernant la duchesse.

Impossible néanmoins de passer sous silence la citation du même poème de Baudelaire, fort affectionné de Proust, et réapparue à Balbec, dans un volume ultérieur du récit :

(M) « je me demandais si son soleil rayonnant sur la mer ce n'était pas — bien différent du rayon du soir, simple et superficiel comme un trait DORÉ et tremblant — celui qui en ce moment brûlait la mer comme une topaze, la faisait fermenter, devenir BLONDE et laiteuse comme de la bière »⁷⁸.

On pourrait croire ici le domaine agreste absent ; il n'est que de rappeler l'importance dans ce volume de la métaphore des « champs ensoleillés » marins, dans les toiles d'Elstir, pour opérer la réécriture <'campagne'>. Elle est requise dans ce segment sur la fermentation impliquant la plaine céréalière.

Ce n'est pourtant que dans un volume bien ultérieur que le retour à Balbec développera cette vision, toujours euphorisante malgré son jaune onctueux cette fois péjoratif :

« certains jours la mer me semblait au contraire maintenant presque rurale elle-même. » Avec « l'alternance d'espaces de couleurs nettement tranchées comme celles qui résultent de la contiguïté de cultures différentes, les inégalités âpres, JAUNES, et comme boueuses de la surface marine, [...] où une équipe d'agiles matelots semblaient moissonner »⁷⁹.

Mais restons-en au contexte baudelairien, où la période des illusions de Marcel — encore non déçues — se traduit par toute une mythologie océanique, laquelle disparaît par la suite. On peut rapporter cette modification sentimentale au passage d'un réalisme transcendant à un réalisme empirique.

De même qu'Oriane et Odette englobaient un paysage, de même dans le segment (M) la blondeur qui personnifie la mer en nymphe⁸⁰

⁷⁶ *Du côté de chez Swann* (Combray), texte final de 1913. La personnification solaire y rend saillant le sème /duplicité/ dans « se cachait derrière ».

⁷⁷ De la même façon que l'inversion évaluative de la couleur du visage d'Odette, puisque cent pages avant le segment (K), ses « joues » étaient « souvent jaunes, languissantes » (soit seulement la fatigue et la ternissure).

⁷⁸ *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, texte final de 1919.

⁷⁹ *Sodome et Gomorrhe*, II (avril 1922 ; Proust meurt en novembre).

⁸⁰ Cf. le contexte immédiat de « quelque dieu ».

lexicalise un sème inhérent à 'bière', d'origine inanimée. Ce comparant partage avec le comparé les sèmes inhérents /liquide/, /écumeux/, /amer/, ce qui atténue son caractère contrefactuel. Il active en outre /jaune/, /brillant/, /précieux/, par assimilation avec la « topaze »⁸¹, mais aussi /doux/ (« du lait ») par contraste avec sa brûlure.

Si le distinguo que fait l'observateur⁸² entre le « rayon du soir » et celui de plein jour valorise ainsi la blondeur, c'est essentiellement parce qu'elle illustre une métamorphose étrange, complexe et originale d'un point de vue poétique. Les deux lexicalisations de l'ensoleillement se dissimilent alors par le couplage des catégories aspectuelle, herméneutique et modale :

'doré'	'blond-'
/cessatif/	/duratif/
/superficiel/	/profond/
<i>asserté</i>	<i>incertain</i>

En fait, l'épistémique (« me demandais si... ne... pas ») modalise une variante de la primitive « douceur dorée » (avant-texte J), laquelle conserve à Balbec sa sacralité divine et poétique. Bref, au-delà des modifications intervenues, cette étape génétique montre une fois de plus la permanence d'un sémantisme de la couleur, dans les mots, que l'ontologie proustienne aurait identifié à la « substance » des choses colorées. Or notre étude se limite au seul plan verbal, et substitue à la perception de l'essence du monde celle du sens des sèmes en contexte.

Remarque. L'intertextualité des segments (J), (K), (M) ne saurait se limiter aux seules citations de Baudelaire, même si Odette est bien cette « fleur malade ». La topique littéraire est plus large et inclut Sainte-Beuve, en dépit de l'absence d'allusion claire à la poésie intimiste de ce critique. Proust avouait ailleurs être « l'amoureux incorrigible des *Rayons jaunes* ». Citons des passages significatifs — pour notre thème : « Et les jaunes rayons que le couchant ramène, \ Plus jaunes ce soir-là que pendant la semaine, \ Teignent mon rideau blanc. [...] \ La lampe brûlait jaune, et jaune aussi les cierges ; \ Et la lueur glissant au front voilé des vierges \ Jaunissait leur blancheur ; \ Et le prêtre vêtu de son étole blanche \ Courbait un front jauni, comme un épi qui penche \ Sous la faux du faucheur. [...] \ Qui n'a du crucifix baisé le jaune ivoire ? [...] \ A le voir si voûté, l'on dirait un aïeul ! \ Il se ride, il jaunit; il penche vers la tombe. » Plus d'une cooccurrence retiendra l'attention du lecteur attentif au texte de Proust : il y retrouvera sans mal ce « couchant », cette « lampe », cet « épi », baignant dans la même teinte, qu'elle résulte d'un éclairage naturel ou artificiel ; jusqu'au jaunissement du rideau

⁸¹ Laquelle est elle-même motivée par la couleur plus normale des « vagues en pierre d'émeraude » (*ibid.*). Le domaine comparant de la joaillerie valorise celui de l'agriculture en se connectant à lui par la couleur.

⁸² J. Fontanille a théorisé sa distinction avec le narrateur proustien (*Le savoir partagé*, 1987, *op. cit.*).

annonçant celui par lequel s'effectue l'apparition de Saint-Loup à Balbec (dans *Les jeunes filles en fleurs*). En outre, se confirme ici déjà l'importance de la molécule /duratif/ + /cessatif/ + /religieux/ + /sacralité/. Elle confère aux matières teintées en jaune la charge métaphysique qui est liée à cette couleur, dans l'idiolecte beuvien, et qui les transfigure. Ce sémantisme a constitué une source d'inspiration évidente. A la différence du poème qui concentre les occurrences, l'oeuvre proustienne les dissémine dans ces passages descriptifs que nous avons pu étudier. Bref la contrainte du genre invente une autre façon de les rendre perceptibles.

Ressaisissons les treize segments abordés dans cette seconde partie en faisant ressortir les associations minimales de lexèmes ainsi que les sèmes génériques qui sont explicitement attribués à la couleur :

avant-textes

- (A) /minéral/ : façade grassement dorée
- (B) /humain/ : hésitations vocales grassement dorées
- (F) /minéral/+ /humain/ : tour grasse et nom jaunissant
- (J) /humain/+ /céleste/ : douceur dorée et rayon jaune de la voix

texte final

- (C) /minéral/+ /humain/ : diphtongue-tour jaunissante et grasse
- (D) /minéral/+ /humain/ : or gras d'une voix, de la place
- (E) /minéral/ : patine dorée de la place
- (G) /minéral/+ /humain/ : race-tour jaunissante
- (H) /tissage/+ /humain/ : jaune gras de la robe
- (I) /tissage/+ /végétal/ : branches jaunissantes et dorées
- (K) /humain/+ /céleste/ : rayon jaune du couchant des yeux
- (L) /céleste/ : nuage jaunissant
- (M) /céleste/+ /marin/ : rayon doré et mer bière blonde

Si le sème spécifique /onctueux/ n'est pas inhérent dans tous les syntagmes, il n'en est pas moins activé par assimilation avec la douceur des matières. Cela illustre un phénomène constant, à savoir l'établissement d'une forte cohésion sémantique autour de la couleur par le jeu primordial des afférences (ainsi le trait /spirituel/ unit-il tous les autres génériques ; ou encore, dans (H) par exemple, /minéral/ est actualisé, mais en relation locative et non plus attributive).

Les afférences auraient exigé un tableau synthétique dont la précision nécessaire aurait évité le réductionnisme de leur structuration, mais non des répétitions lassantes. C'est pourquoi nous nous contentons ici d'un résumé très succinct, en guise d'aide-mémoire. L'essentiel était d'avoir mis en évidence, au cours de l'analyse, les sèmes récurrents révélateurs d'une continuité, et de changements à partir d'elle, au niveau des quatre composantes sémantiques.

Conclusions

1) *Sur le contenu*

La compatibilité omniprésente du profane avec le sacré autour du doux coloris est frappante. Elle est emblématique de la complexité thématique, déjà atteinte dans les brouillons (cf. J enchaîné avec B), encore accrue dans la version définitive. Cela va de pair avec, soit une syntaxe plus ramifiée dans une phrase plus longue (cf. K), soit la scission et l'éloignement mutuel d'ensembles lexicaux soudés à l'origine (cf. les rayons dans K et M et des tours de C et G, respectivement situés dans des volumes et des contextes différents).

Le constat premier auquel aboutit notre étude est que lorsque Proust réitère d'une version à l'autre de tels segments, sinon identiques du moins en très forte paraphrase, leur contenu n'est pourtant pas indexé aux mêmes isosémies. Par exemple, le résumé ci-dessus insiste sur l'équivalence de (F), (C), (G), bien qu'il néglige la déletion et la réinsertion de /féodalité/ si importante dans la structuration des toponymes et anthroponymes. Ce parcours interprétatif qui marque la différence apparaît alors comme un infléchissement à partir d'un thème stabilisé par le retour de molécules sémiques. Il implique que l'on place le processus d'assimilation au départ de l'analyse. On a ainsi observé la proximité thématique entre la blonde onctuosité des aubépines et celle de la tisane, soient les génériques /végétal/ + /tissage/, mais aussi ailleurs la connexion de /humain/, /minéral/, /céleste/, /marin/, /campagnard/.

Resterait à étudier l'*horizon externe et relationnel* de la blondeur avec celui d'autres coloris (selon l'expression de M. Collot, *op. cit.*). Car est apparue au cours des étapes de la genèse la modification de la répartition du jaune, du bleu et du gris, sans même parler du blanc laiteux ou de celui couplé au rose des aubépines. Elle requiert un approfondissement si l'on émet l'hypothèse vraisemblable que le système des couleurs organise le récit poétique proustien. On s'est efforcé de montrer que l'une d'elles à tout le moins s'avère cruciale dans la consistance du « personnage » : lorsqu'Odette *jaunit* comme Oriane, elle partage avec elle tout un faisceau isosémique ; c'est sur cette identité préalablement établie que se découpent leurs différences subtiles, par exemple sur l'échelle de valeur des héroïnes. Ainsi le rayon visuel de la première ne possède pas l'onctuosité auditive de la seconde, du moins pas de façon aussi durable.

2) *Sur la méthode*

Si l'on a pu mesurer l'évolution du sens, il est d'un autre enjeu d'affirmer que l'étude génétique textuelle est impensable sans repérages sémantiques précis. Observer le retour de signifiants, localement, n'est

en effet qu'un préalable, un indice de signifiés communs pouvant être orientés dans des directions globales divergentes. On a ainsi pu voir le sens que revêtaient les prémisses de bipartitions célèbres (Swann vs Guermantes, région parisienne vs région normande).

Il y a plus. L'analyse sémique nous semble le fondement de la compréhension des textes. En effet, si la prise en compte des brouillons accroît le comparatisme intersegmental, les *plausibles* actualisations (et virtualisations) de sèmes évitent d'en rester au constat superficiel du « touffu » pour montrer de façon dynamique une organisation complexe, *in statu nascendi*, selon la devise des généticiens. Cette dynamique interprétative permet justement d'obvier à une prétendue exhaustivité, laquelle reste illusoire, même dans un segment court, ne serait-ce que par les activations que ne manque pas d'entraîner le rapprochement d'un nouveau segment. Insistons sur le fait que la visée génétique ne procure pas seulement des parcours sémantiques supplémentaires, mais qu'elle offre souvent une vérification appréciable aux inférences établies dans l'état synchronique d'un texte⁸³.

Nous avons ainsi illustré une nouvelle définition purement linguistique de la *thématique*. Elle s'écarte, par la théorie et la méthode, de celle que J.-P. Richard appliqua à Proust.

La description rend ainsi compte, dans le champ qui lui est propre, des phénomènes stylistiques, rhétoriques, esthétiques qu'elle rencontre et englobe ; voire de notions philosophiques chères à Proust, comme la théorie de la réminiscence. En effet, dans la conception occurrentielle du thème que nous avons illustrée, la mise en évidence de la cohésion remarquable de morceaux descriptifs de la *Recherche* explique qu'ils constituent un procédé mnémotechnique en incitant le lecteur attentif à réduire la distance textuelle et temporelle qui les sépare. L'étude d'un tel dispositif textuel éclaire les contraintes précises exercées sur ce phénomène « cognitif » primordial qu'est la mémoire. Certes, pour Proust, la valeur de celle-ci résidait dans sa nature involontaire et vitale (référentielle) ; il ne nous paraît toutefois pas indigne d'avoir montré quels calculs sémantiques (intralinguistiques) elle implique, dans le travail de l'écriture. D'ailleurs, l'auteur du *Temps retrouvé* en convenait d'une certaine manière avec son célèbre partage des rôles :

« Seule l'impression [...] est un critérium de vérité, [...] avec cette différence que chez le savant l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après ».

Or il revient au concept récent de « perception sémantique » de rompre avec cette dualité schématique : l'intuition est loin d'être antinomique de la rationalité et des signes uniquement verbaux (*i.e.* non mondains),

⁸³ F. Rastier conclut ainsi sur les « deux démarches complémentaires : les documents génétiques permettent de formuler des hypothèses sur la génération du texte comme de confirmer les hypothèses suscitées par son interprétation » (1992a, p. 223).

pour peu que l'on n'envisage pas le sens en termes de « vérité logique » (Proust, *ibid.*), mais comme un jeu sémique soumis à l'acte perceptif du lecteur et qui n'exclut pas le travail de recherche, modestement « savant » ; c'est ce qu'on a tenté ici d'illustrer.

Bibliographie méthodologique

(ne reprenant pas les articles et ouvrages déjà cités)

MARTIN, R. (1992) *Pour une logique du sens*, PUF.

MÉZAILLE, T. (1991) Sémantique interprétative et stylistique, *L'information grammaticale*, 51, p. 30-34.

POTTIER, B. (1987) *Théorie et analyse en linguistique*, Hachette.

RASTIER, F. : (1987) *Sémantique interprétative*, PUF.

— (1989) *Sens et textualité*, Hachette.

— (1991) *Sémantique et recherches cognitives*, PUF.

— (1992a) Thématique et génétique — L'exemple d'*Hérodiade*, *Poétique*, 90, p. 205-227.

— (1992b) Réalisme sémantique et réalisme esthétique, *TLE*, 10, p. 81-119.

— (1992c) À propos d'une phrase de Proust, in *Où en est la linguistique ?* Didier, p. 108-115.

— (1994) Tropes et sémantique linguistique, *Langue Française*, 101, p. 80-101.

RASTIER, F. & CAVAZZA, M., ABEILLÉ, A. (1994) *Sémantique pour l'analyse*, Masson.

ANNEXE

Glossaire de sémantique interprétative

Actualisation : opération interprétative permettant d'identifier un sème en contexte. Quand il s'agit de traits (i) inhérents, on parle d'*héritage* ; (ii) socialement normés (fondés sur des *topoi*), d'*activation* ; (iii) afférents en contexte, de *propagation* (par prédication et/ou qualification).

Allosémie : relation contextuelle de disjonction exclusive entre sémèmes comprenant des sèmes incompatibles.

Assimilation : actualisation d'un sème par présomption d'isosémie.

Classes sémantiques (trois) :

— *taxème* : classe de sémèmes minimale en langue, à l'intérieur de laquelle sont définis leurs sèmes spécifiques et leur sème micro-générique. Ensemble strict de définition. Ex. : //secours// pour 'Pompiers', 'SAMU', 'Police'.

— *domaine* : groupe de taxèmes, lié à une pratique sociale, sans polysémie interne. Il induit un sème méso-générique.

— *dimension* : classe de sémèmes de grande généralité indépendante des domaines. Elle induit un sème macro-générique.

Composantes (quatre) : instances systématiques qui règlent la production et l'interprétation des suites linguistiques : *thématique* : étudie les contenus investis et leurs structures paradigmatiques. On considère qu'un *thème* peut être aussi bien un sémème récurrent qu'une molécule sémique ou un faisceau ; *dialectique* : étudie la transformation des contenus selon les intervalles temporels successifs inférés du texte (symbolisés par T1, T2, etc.) ; *dialogique* : concerne les relations modales. *tactique* : étudie la disposition linéaire des unités. Elle recouvre les phénomènes de *collocation* lexicale.

Connexion : relation entre deux sémèmes appartenant à deux isosémies génériques différentes. Deux types de connexion :

— *métaphorique* : établie entre sémèmes lexicalisés ; telle qu'il y ait une relation d'incompatibilité entre au moins un de leurs traits génériques, et une relation d'identité entre au moins un de leurs traits spécifiques.

— *symbolique* : telle qu'à partir d'un sémème lexicalisé, on puisse en lexicaliser un autre. Ex. dans *Hérodiad* : en raison des récurrences sémiques, 'Antipas' réécrit 'forteresse' par opposition à 'Salomé' réécrivant 'ville'. Contre la « lecture allégorique, nous admettons la multiplicité des connexions que peut entretenir un même sémème » (F. Rastier, 1992a, p. 221).

Dissimilation : actualisation de sèmes afférents opposés dans deux occurrences du même sémème, ou dans deux sémèmes parasynonymes.

Faisceau : ensemble d'isosémies induites par la récurrence des éléments d'une même molécule sémique.

Interprétation : assignation d'un sens à une suite linguistique. Elle est conditionnée par une suite d'opérations cognitives ou parcours interprétatif.

Isophonie : effet de la récurrence syntagmatique d'un même phonème.

Isosémie (= isotopie sémantique) : effet de la récurrence syntagmatique d'un même sème. Les relations d'identité entre les occurrences de ce sème induisent des relations d'équivalence entre les sémèmes qui les incluent.

Molécule sémique : groupement stable de sèmes, non nécessairement lexicalisé. Ex. dans *Hérodiad* : /viril/ + /roide/ + /en position supérieure/ + /vertical/ (pour 'Antipas', 'forteresse', 'tête') vs /féminin/ + /ondulant/ + /en position inférieure/ + /horizontal/ (pour 'Salomé', 'ville', 'plat').

Réécriture (sept) de sémèmes-source, apparus dans un contexte, en sémèmes-but, dans un autre : *insertion* : acquisition de nouveaux sèmes afférents (par *activation* et *propagation*) ; *délétion* : perte de sèmes antérieurs (*virtualisation*) ; *substitution* : différence sémantique totale (par combinaison d'insertion et/ou de délétion) ; *transposition* : le sémème-but contient au moins un sème commun avec le sémème-source, et au moins un sème que celui-ci ne possède pas (insertion) ; *conservation* : quasi-identité sémantique ; *analyse* : un sémème-source est réécrit par plusieurs sémèmes-but, qui dénomment ses sèmes (le texte va en expansion) ; *condensation* : plusieurs sémèmes-source sont réécrits par un seul sémème-but (le texte se réduit).

Réseau associatif : ensemble de relations qui permettent d'identifier la récurrence d'une molécule sémique.

Sème : élément différentiel (du contenu) conjoignant ou disjoignant deux sémèmes.

Notation : /sème/. Quatre types :

— *générique* : marque l'appartenance du sémème à une classe sémantique.

— *spécifique* : oppose le sémème à un ou plusieurs sémèmes de son taxème.

— *inhérent* : sème que l'occurrence hérite du type, par défaut.

— *afférent* : extrémité d'une relation antisymétrique entre deux sémèmes appartenant à des taxèmes différents. Il est activé par instruction contextuelle. Ex. : /irénique/ pour 'colombe' (vs /polémique/ pour 'corbeau').

Sémème : contenu d'un morphème. *Notation* : 'sémème'.

Virtualisation : neutralisation d'un sème, en contexte. Quand il s'agit de traits inhérents, on parle d'*inhibition*.

