

UNIVERSITE DE LIMOGES
FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

Essai de sémantique textuelle à partir d'un extrait de La Recherche du temps perdu de Proust

MASTER2 Recherche

Guillaume MARVIER

Octobre 2007

1. Problématique

Dans l'étude que nous nous proposons de faire à partir d'un extrait de la *Recherche du temps perdu* de Proust, nous souhaiterions reprendre à notre compte les questions auxquelles une sémantique interprétative se doit, selon François Rastier, de répondre : (1) *Qu'est-ce que lire un texte ?* et (2) *Peut-on dire qu'un texte a un ou plusieurs sens ?*¹ Dans cette perspective – qui néanmoins ne sera pas la seule – notre entreprise sera tout d'abord de thématiser les interprétations spontanées, quasi intuitives, qui furent les nôtres à l'occasion de la lecture de ce texte afin, par la suite, de les mesurer aux méthodes interprétatives qui permettent d'assigner un sens à de grandes unités textuelles. L'objectif de cette étude est donc une tentative de légitimation d'une stratégie de lecture à partir des éléments qu'offrent le texte et les outils théoriques de la sémiotique. La partie n'est pas *a priori* gagnée ; en ce sens nous pouvons nous attendre à tout moment à voir notre interprétation abandonnée de tout soutien théorique de la teneur de celui qu'une théorie de l'interprétation peut apporter aux divers parcours interprétatifs. Cependant nous ne sommes pas non plus *a priori* inféodés aux diktats des structures immanentes au texte et nous pensons pouvoir défendre l'idée que, si toute entreprise théorique est en droit d'éliminer ce dont elle ne peut rendre compte dans les limites imposées par son cadre d'analyse, en revanche une interprétation s'imposant avec assez d'évidence à une communauté d'esprits pour pouvoir être partagée est en droit, elle aussi, d'exiger qu'une « science du texte » en atteste la légitimité. En ce sens nous voudrions ménager une voie médiane, dans le sillage de la sémantique textuelle de François Rastier, entre une conception objectiviste du sens, qui fait du texte seul son lieu immanent, et une conception « pulsionnelle » de la lecture dans laquelle le sens éclate en une pluralité de directions toutes légitimées par l'inconscient créateur de celui qui lit le texte². Entre ces deux écueils, il faudra tenter de mener le sens sur des rives dont le sol est à la fois ferme et accueillant.

Nous retenons de la sémantique l'idée qu'il y a une objectivité du sens dans la mesure où toute lecture est *contrainte* par l'agencement déterminé d'un texte ; dans la mesure où d'un texte ne peut pas surgir *n'importe quoi* au plan de ses lectures possibles – en ce sens il faudrait pouvoir affirmer qu'il y a donc des lectures *impossibles* de tel ou tel texte. Mais qu'il y ait des contraintes auxquelles nécessairement le parcours doive se plier ne signifie pas qu'il faille faire abstraction de la situation dans laquelle s'effectue telle lecture particulière, c'est-à-dire du contexte, avant tout *normatif*, dans lequel elle s'inscrit et qui détermine des actualisations ou des virtualisations de sèmes (la neutralisation du contexte de lecture ou d'énonciation par le linguiste, dans l'intention d'isoler la *signification* du sens,

¹ *Sémantique interprétative*, 1987, PUF, p. 220.

² *Sens et Textualité*, 1989, Hachette, p. 14.

étant elle-même une façon de créer par abstraction un *autre* contexte où les mots et les expressions révèlent une indétermination *artificielle*, comme l'ambiguïté d'énoncés tels que : *elle a de bonnes jambes* qui, selon Fauconnier, pourrait signifier, entre autres significations, « bonnes à manger » !)³.

Toutefois, contrairement à la définition stricte que Rastier donne de la sémantique interprétative, nous nous engagerons sur la voie d'une *herméneutique* assumée tout au long de l'étude du texte en question. Non seulement nous tenterons de dégager le schéma structurel qui légitime plusieurs parcours interprétatifs, mais nous ne pourrions pas rester en retrait par rapport à l'*engagement nécessaire* que nous ne pensons pas pouvoir ni devoir éliminer de toute lecture.

*

Après la scène du baiser refusé et la crise d'angoisse du jeune narrateur, sa mère s'installe sur son lit et passe la nuit à lui lire *François le Champi*. Voici donc l'extrait choisi pour l'étude :

³ « Retenons que la signification immanente à la phrase est un artefact des linguistes, et qu'elle demeure inévitablement équivoque. Alors qu'à l'inverse, son sens, réputé oblique, difficile à cerner, reste généralement univoque dans un contexte et une situation donnés », *ibid.*, p. 16.

Maman s'assit à côté de mon lit ; elle avait pris *François le Champi* à qui sa couverture rougeâtre et son titre incompréhensible donnaient pour moi une personnalité distincte et un attrait mystérieux. Je n'avais jamais lu encore de vrais romans. J'avais entendu dire que George Sand était le type du romancier. Cela me disposait déjà à imaginer dans *François le Champi* quelque chose d'indéfinissable et de délicieux. Les procédés de narration destinés à exciter la curiosité ou l'attendrissement, certaines façons de dire qui éveillent l'inquiétude et la mélancolie, et qu'un lecteur un peu instruit reconnaît pour communs à beaucoup de romans, me paraissaient simples — à moi qui considérais un livre nouveau non comme une chose ayant beaucoup de semblables, mais comme une personne unique, n'ayant de raison d'exister qu'en soi — une émanation troublante de l'essence particulière à *François le Champi*. Sous ces événements si journaliers, ces choses si communes, ces mots si courants, je sentais comme une intonation, une accentuation étrange. L'action s'engagea ; elle me parut d'autant plus obscure que dans ce temps-là, quand je lisais, je rêvassais souvent, pendant des pages entières, à tout autre chose. Et aux lacunes que cette distraction laissait dans le récit, s'ajoutait, quand c'était maman qui me lisait à haute voix, qu'elle passait toutes les scènes d'amour. Aussi tous les changements bizarres qui se produisent dans l'attitude respective de la meunière et de l'enfant et qui ne trouvent leur explication que dans les progrès d'un

amour naissant me paraissaient empreints d'un profond mystère dont je me figurais volontiers que la source devait être dans ce nom inconnu et si doux de « Champi » qui mettait sur l'enfant, qui le portait sans que je susse pourquoi, sa couleur vive, empourprée et charmante. Si ma mère était une lectrice infidèle, c'était aussi, pour les ouvrages où elle trouvait l'accent d'un sentiment vrai, une lectrice admirable par le respect et la simplicité de l'interprétation, par la beauté et la douceur du son. Même dans la vie, quand c'étaient des êtres et non des œuvres d'art qui excitaient ainsi son attendrissement ou son admiration, c'était touchant de voir avec quelle déférence elle écartait de sa voix, de son geste, de ses propos, tel éclat de gaieté qui eût pu faire mal à cette mère qui avait autrefois perdu un enfant, tel rappel de fête, d'anniversaire, qui aurait pu faire penser ce vieillard à son grand âge, tel propos de ménage qui aurait paru fastidieux à ce jeune savant. De même, quand elle lisait la prose de George Sand, qui respire toujours cette bonté, cette distinction morale que maman avait appris de ma grand'mère à tenir pour supérieures à tout dans la vie, et que je ne devais lui apprendre que bien plus tard à ne pas tenir également pour supérieures à tout dans les livres, attentive à bannir de sa voix toute petitesse, toute affectation qui eût pu empêcher le flot puissant d'y être reçu, elle fournissait toute la tendresse naturelle, toute l'ample douceur qu'elles réclamaient à ces phrases qui semblaient écrites pour sa voix et qui pour ainsi dire tenaient tout entières dans le registre de sa sensibilité. Elle retrouvait pour les attaquer dans le ton qu'il faut l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas ; grâce à lui elle amortissait au passage toute crudité dans les temps des verbes, donnait à l'imparfait

et au passé défini la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie qu'il y a dans la tendresse, dirigeait la phrase qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme, elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue.

2. Lecture

2. 1. Intertextualité

« Aurait-on montré qu'un texte consiste en une suite d'allusions, voire un collage de citations, on ne saurait rien de sa textualité proprement dite, qui précisément le fait différer d'un inventaire de mots et de phrases. Bref, l'étude de la textualité permet seule de fonder celle d'intertextualité »⁴ ; c'est donc en vue de mettre au jour cette systématique - que Rastier met au principe des rapports entre textes - que nous nous proposerons à présent de rapprocher les ouvrages de Proust et de Sand.

L'intertextualité du texte de Proust se présente tout d'abord comme ambiguë : il s'agit d'une référence, qui n'expose pas le texte cité, mais qui se contente d'y renvoyer de manière explicite par un titre et un nom d'auteur, sans pour autant nous enjoindre de le lire puisqu'il s'agit d'un livre envisagé à travers le prisme d'une impression d'enfance. En ce sens la référence, définie comme « emprunt non littéral explicite »⁵, peut ne pas être considérée comme une figure de l'intertextualité. Néanmoins nous ne pouvons rester indifférents au paradoxe de cette référence : elle renvoie à quelque chose de perdu, c'est-à-dire à quelque chose que nous ne retrouverons pas dans la textualité pure, mais dans un certain type de rapport que nous pouvons entretenir avec la textualité : « moi qui considérais un livre nouveau non comme une chose ayant beaucoup de semblables, mais comme une personne unique, n'ayant de raison d'exister qu'en soi », dit le narrateur, se rappelant cet instant où le livre lui apparaissait singulier, malgré ses procédés de narration, sous l'effet de sa première lecture. Affirmation paradoxale pour un écrivain déniaisé que de renvoyer son lecteur à quelque chose que l'intertextualité même ne rend plus unique ou *absolue*, mais commune et *relative* à d'autres textes. Une tension nous anime donc à la lecture de ce passage : nous sommes renvoyés au livre cité à la fois comme à une œuvre unique, sans comparaison possible avec d'autres textes (et donc sans intertextualité) et comme à une œuvre « ayant beaucoup de semblables », dont la textualité propre n'échappe pas aux relations qu'elle peut avoir avec d'autres textualités, et donc s'offrant à la comparaison, au parcours intertextuel.

L'originalité de *François le Champi*, sa qualité impressive de première lecture, est évoquée comme insaisissable par les mots, ceux-ci étant chargés d'une mémoire « qu'un lecteur un peu instruit » ne manque pas de leur reconnaître. C'est une des raisons pour lesquelles le passage n'offre du livre en question qu'une référence, explicite quant au titre,

⁴ Rastier, *Sens et Textualité*, p. 31.

⁵ A. Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Champion, 2000, p. 31.

mais très allusive quant au sujet. Nous savons que l'effet sur nous du livre auquel nous sommes renvoyés ne sera pas le même que celui ressenti par le narrateur alors qu'il était enfant. Car d'emblée notre lecture n'est pas naïve, elle est même avertie du fait que l'impression d'étrangeté donnée par le récit s'explique par le manque d'attention de celui qui l'écoutait auquel s'ajoutait la censure et les omissions de la lectrice même concernant les passages où les sentiments entre le Champi et sa mère d'adoption respirent le parfum de la relation incestueuse. L'expérience que semble vouloir ressusciter le narrateur ne peut trouver sa traduction dans le témoignage qu'il en fait à ce moment du texte. Il faudra en chercher les moyens d'accès ailleurs. C'est la raison pour laquelle aucune référence n'est faite au texte lui-même, tant la teneur de la première lecture infidèle qui en a été faite semble à jamais perdue pour les mots qui s'acharnent malgré tout à en rappeler le souvenir. Toutefois il ne serait pas inutile de lire attentivement *François le Champi*, ne serait-ce que pour y trouver, par le détour d'un interprétant externe, des remarques sur la lecture qui, pour une étude comme la nôtre, pourraient avoir valeur d'encouragement :

Et puis, il y a deux manières de lire, et il serait bon de dire cela aux gens qui se croient bien instruits. Ceux qui ont beaucoup de temps à eux, et beaucoup de livres, en avalent tant qu'ils peuvent et se mettent tant de sortes de choses dans la tête, que le bon Dieu n'y connaît plus goutte. Ceux qui n'ont pas le temps et les livres, sont heureux quand ils tombent sur le bon morceau. Ils le recommencent cent fois sans se lasser, et chaque fois, quelque chose qu'ils n'avaient pas bien remarqué leur fait venir une nouvelle idée. Au fond, c'est toujours la même idée, mais elle est si retournée, si bien goûtée et digérée, que l'esprit qui la tient est mieux nourri et mieux portant, à lui tout seul, que trente mille cervelles remplies de vent et de fadaïses.⁶

Risquons, sur ce point, une interprétation : Proust n'aurait-il pas souhaité qu'on relise également cent fois ce passage ? Qu'on s'attarde indéfiniment sur lui afin de lui arracher « l'accent d'un sentiment vrai » par-delà les « procédés de narration » auxquels nous sommes trop habitués ?

2. 2. Pour une lecture productive

Attentive à « la beauté du son », la mère du narrateur représente une instance hors langage et hors littérature qui incarne l'accentuation qui se fait en dehors des mots, depuis le lieu même de la parole : ceci semble justifier un passage de l'énoncé à

⁶ Georges Sand, *François le Champi*, Gallimard, p. 104.

l'énonciation afin de comprendre ce texte dans toutes ses dimensions. En ce sens le point fort de notre interprétation reposera sur le passage suivant :

Elle retrouvait pour les attaquer dans le ton qu'il faut, l'accent cordial qui leur préexistait et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas.

La voix maternelle semble être à la fois le *destinataire* des phrases qu'elle lit (« ces phrases qui semblaient écrites pour sa voix ») et l'*émissaire* qui permet à ces phrases d'être reçues par celui qui les entend confusément. Les mots de la littérature sont partagés entre leur passé et leur avenir, c'est-à-dire entre la voix qui les a dictés et qui a fait d'eux ce qu'ils sont, et la voix pour qui ils ont été écrits et qui a charge d'en révéler le sens. L'énonciation semble être ici à la fois l'*origine* et l'*horizon* des mots énoncés. Or les mots, une fois écrits, n'en indiquent plus la présence, à peine la trace. *Comment faut-il donc lire la littérature ?* C'est la question que semble poser ce bref passage à toute œuvre d'art et en premier lieu à la *Recherche* toute entière. De même que la voix maternelle s'infléchissait par compassion en présence de certaines personnes, la lecture d'une œuvre littéraire semble être pour l'auteur une affaire de morale, c'est-à-dire un domaine où il est question de valeurs, de manières d'être autant que manières de dire, de choix.

L'intonation et l'accentuation ne viennent pas des mots du livre. D'où alors? D'une présence sous le contrôle de laquelle l'œuvre dévoile ses pouvoirs. Le texte semble ne pas se suffire à lui-même. Les lacunes dues aux distractions et à la lecture infidèle de la mère révèlent quelque chose ; c'est en retranchant quelque chose au texte que celui-ci dit plus qu'il n'aurait dit dans son intégralité⁷. Car un texte est en demande de présence ; il n'est pas fait pour se suffire à lui-même, il appelle sa mutilation, pour autant que celle-ci puisse donner aux mots un sens, c'est-à-dire une *orientation*, que seule une intonation, un accent peuvent infléchir. Si les mots ne veulent pas mentir, ils ne peuvent que vouloir leur négation, c'est-à-dire vouloir être pris en charge par une *voix*. Notre hypothèse est que cet extrait de la *Recherche* peut être interprété comme la partie qui donne son sens au Tout, c'est-à-dire à l'œuvre tout entière. A ces « mots », qui n'indiquent plus ni leur origine ni dans quel sens il faut de nouveau les orienter, préexiste un « ton » qui les dicta dont il ne reste plus rien sur la page, et c'est au lecteur d'en assumer la résurrection dans des lectures futures dont le succès n'est jamais assuré. Quelle figure tutélaire est appelée par l'œuvre tout entière et qui jouerait pour la *Recherche* le rôle que la figure de la mère joue pour *François le Champi* ? – C'est cet appel que l'auteur nous semble lancer, du dedans

⁷ La stratégie du parcours est donc *élective*, pour parler comme Jacques Fontanille, car on a affaire à un objet cognitif (le livre) qui est partiellement refusé au sujet et qui lui apparaît donc d'abord sous un aspect déceptif et enchanteur.

des mots, sachant que les mots ne peuvent le dire, sinon par détour. Quel est donc cet accent que les mots mêmes de notre texte n'indiquent plus mais qu'il incombe néanmoins au lecteur de chercher ?

3. Thématique

3. 1. Les isotopies génériques

Si la thématique doit rendre compte des contenus investis dans un texte, le passage ci-dessus peut poser certains problèmes quant à l'identification claire des thèmes génériques sans aucune orientation interprétative préalable. L'important est de ne pas être trop vague dans la généralité des classes retenues, ni trop généreux dans la multiplication des thèmes. Le thème qui semble s'imposer avec évidence par la récurrence de certains sémèmes est celui de la //lecture//. On peut donc d'ores et déjà considérer ce thème générique comme un *domaine*, c'est-à-dire comme un thème mésogénérique.

D'autres récurrences, en étroite corrélation avec les premières, semblent exiger que soit établi en parallèle le domaine //écriture//. Si l'on classe les sémèmes en fonction de leur rapport avec les domaines respectifs, nous aurons, en présentant leurs occurrences (mots du texte) :

//écriture//	//lecture//	Autres domaines
'romancier'	'titre'	'personnalité'
'procédés de narration'	'romans'	'distincte'
'livre'	'lecteur'	' attrait '
'œuvres d'art'	'livre'	'mystérieux'
'prose'	'intonation'	'indéfinissable'
'livres'	'accentuation'	'délicieux'
'écrites'	'lisais'	' curiosité '
'dicta'	'pages'	' attendrissement '
'mots'	'récit'	' inquiétude '
	'lisait à voix haute'	' mélancolie '
	'lectrice infidèle'	'personne'
	'lectrice admirable'	'unique'
	'interprétation'	'en soi'
	'lisait'	'émanation'
	'ton'	'essence'
	'accent'	'journaliers'
	'rythme'	'communes'
		'courants'
		'étrange'
		' rêvassais '
		'lacunes'
		'distraction'
		' amour naissant '

		'mystère' 'couleur' 'vive' 'empourprée' ' charmante ' ' infidèle ' 'ouvrages' ' sentiment vrai ' ' admirable ' ' respect ' ' simplicité ' 'beauté' ' douceur ' 'vie' 'êtres' ' attendrissement ' ' admiration ' ' déférence ' 'voix' (4 occurrences) 'geste' ' bonté ' ' distinction morale ' ' petitesse ' ' affectation ' 'flot puissant' ' tendresse naturelle ' ' ample douceur ' ' sensibilité ' ' cordial ' 'crudité' ' douceur ' ' bonté ' ' mélancolie ' 'pressant' 'ralentissant' 'marche' 'insufflait' 'vie' ' sentimentale ' 'continue'
--	--	---

Les sémèmes regroupés sous la rubrique « autres domaines » peuvent être considérés pour l'instant comme des récurrences de sèmes spécifiques qui ne sont liés à aucune classe déterminée et qui forment des molécules sémiques. Par exemple les sémèmes dénotés en caractères gras dans la colonne de droite ont tous en commun quelque chose qui semble les faire appartenir ou participer aux domaines : //morale// (bienveillance ou malveillance ; vertu et vices), //mœurs// (bienséance ou malséance). D'autres, comme ceux marqués en rouge, ont en commun le registre de l'affectivité sans pour autant pouvoir être désignés sous une lexicalisation déterminée. Enfin des thématiques plus précises semblent se dégager de certaines oppositions isolées comme : 'unique', 'en

soi', 'essence' et 'journaliers', 'communes', 'courants', où l'on reconnaît des philosophèmes classiques comme l'opposition entre l'essentiel et l'accidentel, l'archétype et le stéréotype, le singulier et le commun, etc.

Tâchons à présent de savoir quelle peut être la *dimension* du texte, à savoir sa classe de généralité la plus grande. Quelle opposition pourrait articuler les différents domaines que nous venons de distinguer ? En lisant attentivement le texte nous remarquerons la récurrence quasi insistante du sémème 'vie' qui, par son extrême généralité, n'a pas été identifié comme un thème ou un domaine précis. D'autre part ce sémème marque une rupture au milieu du texte à partir du moment où le narrateur évoque le souvenir de sa mère dans des situations ordinaires de la vie courante : « *Même dans la vie*, quand c'étaient des *êtres* et non des *œuvres d'art* qui excitaient ainsi son attendrissement ou son admiration ». La dimension //animé// vs //inanimé// semble recouvrir ici l'opposition que l'auteur suggère et peut être lexicalisée par 'êtres' vs 'œuvres d'art', dans la mesure où la voix de la mère s'exerçait *aussi* à prendre des inflexions particulières en fonction des êtres de chair (et non de papier, comme dans les livres) avec qui elle avait à s'entretenir. Ce changement d'orientation dans le domaine d'exercice d'une compétence afin d'en montrer le caractère infaillible et constant, permet de reconnaître les thèmes de la lecture et de l'écriture comme investis d'une dimension macrogénérique identifiée par l'une de ses oppositions : la non vie ou l'absence de vie, caractéristiques des objets que sont les livres et de ce dont ils parlent, entre autres les personnages de romans. Cette dimension peut maintenant être redéfinie en rapport avec une thématique liée à la connaissance de l'histoire de la littérature et de ses problématiques : l'opposition entre l'art et la vie peut être identifiée comme l'articulation qui donne sens au texte, dans la mesure où l'art peut se reconnaître sous la catégorie //inanimé// (les œuvres d'art sont opposées aux êtres comme les choses aux personnes) et la vie sous la catégorie //animé//. Nous pouvons ainsi redistribuer les sémèmes en fonction d'une articulation plus rigoureuse, quoique partielle et incomplète :

//art//		//vie//	
//écriture//	//lecture//	//affectivité//	//morale//
'romancier'	'titre'	'attrait'	'infidèle'
'procédés de narration'	'romans'	'curiosité'	'sentiment vrai'
'livre'	'lecteur'	'attendrissement'	'admirable'
'œuvres d'art'	'livre'	'inquiétude'	'respect'
'prose'	'intonation'	'mélancolie'	'simplicité'
'livres'	'accentuation'	'rêvassais'	'douceur'
'écrites'	'lisais'	'amour naissant'	'admiration'
'dicta'	'pages'	'attendrissement'	'déférence'
	'récit'	'sensibilité'	'bonté'

'mots'	'lisait à voix haute' 'lectrice infidèle' 'lectrice admirable' 'interprétation' 'lisait' 'ton' 'accent' 'rythme'	'mélancolie' 'sentimentale'	'distinction morale' 'petitesse' 'affectation' 'tendresse naturelle' 'ample douceur' 'cordial' 'douceur' 'bonté'
--------	---	--------------------------------	---

N'intéressant qu'une partie du contenu thématique, les isotopies génériques nous permettent de connaître les grands axes par lesquels sont parcourues les différentes orientations textuelles, sans que pour autant ne soient précisés les liens qui peuvent être entretenus entre les traits génériques.

3. 2. Les isotopies spécifiques

Si l'on examine les sémèmes de la troisième colonne de notre premier tableau, nous remarquerons la récurrence de sèmes tels que /unicité/, /singularité/, /valeur/, /exception/, /excellence/, traits que nous pourrions rassembler sous le sème /authenticité/, celui-ci qualifiant à la fois le caractère « hors du commun » et le jugement de valeur mélioratif qui est associé en langue à tout ce qui est 'vrai', 'sincère' et 'parfait'. Nous chercherons si ce trait spécifique est récurrent dans les autres sémèmes appartenant à des domaines différents, afin de constituer à partir de là une isotopie.

Voici la liste des sémèmes qui nous ont paru pertinents pour mettre au jour l'isotopie spécifique qui semble parcourir le texte :

'*personnalité*' terme pouvant signifier, de manière afférente en fonction de certaines normes sociales, la force de caractère et la singularité d'un tempérament.

'*distincte*' adjectif marquant la séparation d'avec le commun.

'*vrais romans*' expression insistant ici sur le caractère authentique d'un genre de livre, par opposition aux contrefaçons, aux plagiats et aux supercheries littéraires.

'*type du romancier*' par opposition aux simples occurrences le type incarne le modèle de référence.

'*indéfinissable*' peut signifier une réalité tant singulière qu'elle n'entre pas dans les catégories les plus courantes pour la définir ; ineffable.

'*nouveau*' qui change par rapport à l'ordinaire.

'*personne*' appliqué aux choses, comme ici au livre de Georges Sand, a pour effet d'annuler le caractère interchangeable des multiples exemplaires qu'on peut trouver de la même chose.

'*unique*' seul exemplaire de son genre.

'*en soi*' la chose « en soi » se distingue de ce qu'elle est « pour nous » par le fait que son être n'est relativisé par aucun point de vue subjectif sur elle mais rayonne au contraire de manière absolue.

'*essence*' une essence est ce qui définit en propre une chose, ce qu'elle est, et se distingue de tout ce qui pourrait lui survenir « par accident ».

'*étrange*' qui n'est pas conforme à ce qui est familier.

'*bizarre*' non conforme aux comportements habituels.

'*profond*' opposé à superficiel ou au littéral.

'*source*' origine.

'*vrai*' désigne ici l'authenticité du sentiment.

'*admirable*' digne d'admiration pour ses qualités intrinsèques.

'*simplicité*' désigne l'authenticité de ce qui est resté proche d'une réalité non dénaturée, intacte et pure.

'*distinction*' (morale) démarcation par rapport aux simples mœurs, aux conformisme moral.

'*supérieures*' comparatif qui ajoute à l'exceptionnel le caractère de l'excellence.

'*naturelle*' suppose une qualité innée se manifestant sans effort, spontanément, sans « affectation ».

'*voix*' singularise la parole.

'*sa sensibilité*' insiste sur la sensibilité particulière de quelqu'un.

'*vie*' par opposition à la « prose » atone et morte inscrite sur le papier.

Les expressions citées manifestent cette isotopie de manières très diverses. L'expression '*en soi*' semblera manifester dans toutes ses occurrences le trait inhérent de l'authenticité, signifiant par là l'être d'une chose ou d'une personne abstraction faite de tout ce qui pourrait la surdéterminer de manière superficielle, ou encore ce qui existe réellement au-delà des apparences. On peut supposer également que le mot '*naturelle*' comportera le sème /authenticité/ dans tous les contextes, dans la mesure où il serait difficile, voire impossible, d'envisager un contexte où l'emploi de '*naturel*' signifierait en même temps, et entre autres choses, '*inauthentique*'. En effet le sème /authenticité/ semble inhérent à '*naturelle*' bien que toute authenticité ne soit pas naturelle (un *authentique* tableau de maître n'est pas « naturel ») ; l'usage du concept de nature est très souvent normatif, soit pour justifier des comportements soit pour les faire dépendre d'une nécessité inflexible ; il est au

moins un sens de 'authenticité' que l'on peut supposer présent dans toutes les occurrences du terme 'naturel', à savoir : *qui exprime une vérité profonde de l'individu et non des habitudes superficielles, des conventions*⁸. Même l'usage non normatif (encore que cela reste à démontrer) du concept de *nature*, par exemple dans le cadre scientifique d'une *naturalisation* de certains phénomènes (comme les processus mentaux dans les sciences cognitives et la philosophie de l'esprit), on retrouve le sens d'une réalité ou d'une *vérité plus profonde* que les phénomènes de simple surface et qui justifie un certain réductionnisme, c'est-à-dire la réduction des phénomènes observés à un langage de description qui en révèle l'être authentique.

D'autres occurrences comme 'vrais romans' et 'type du romancier' semblent également renfermer de manière inhérente le sème /authenticité/, de manière à l'actualiser dans n'importe quel contexte, alors que d'autres unités correspondent à des sèmes afférents en fonction de normes précises : 'nouveau' par exemple ne semble relever de la langue que dans son opposition à 'ancien', et n'actualise le sème 'authenticité' que par rapport à l'originalité de celui qui sait créer quelque chose de neuf, d'inédit, en vertu de sa singularité propre à laquelle il aura su donner expression dans une œuvre.

Ainsi le sème /authenticité/ semble être récurrent dans de nombreuses occurrences ; par exemple dans un taxème tel que //mœurs//, qui rassemble des sémèmes aussi divers que 'débauche', 'rigorisme', 'bonnes manières', 'bienséance', 'savoir vivre', etc., nous retrouvons à travers le sémème 'simplicité' l'idée de mœurs qui ne confinent pas au raffinement ni à la complication, mais qui restent proches du « naturel » (« la tendresse naturelle ») ou de la spontanéité qui donne généreusement le meilleur de ce qu'une personne peut receler dans son être profond. Ce vocabulaire moralisant est néanmoins associé en contexte à la compétence de lectrice de la mère du narrateur ; il est dit également que celle-ci est une lectrice « infidèle », autre sémème qui partage avec celui de simplicité le fait d'appartenir aux taxèmes //mœurs// et //lecture//. Mais alors qu'en contexte moral ce jugement est dépréciatif, il acquiert ici une valeur « admirable » qui se retrouve à d'autres plans de l'existence : d'abord la lecture infidèle de l'histoire d'un « amour naissant », puis l'attitude de celle qui, par égards pour l'hypersensibilité des autres, les préserve d'une souffrance ou d'un désagrément qui pourraient les mettre à vif. Ce rapprochement nous est autorisé dans la mesure où l'auteur semble nous y inviter en faisant une analogie entre la volonté de la mère de protéger son enfant des passages trop crus (« la crudité ») du livre de Sand et son aptitude à moduler sa parole pour ne pas froisser les sensibilités des « êtres » qu'elle rencontre « dans la vie ». La *simplicité* de la lecture a pour corrélat la *bienveillance* (et non pas la bienséance) dans la vie de tous les jours. Ce serait donc en vertu d'une qualité

⁸ Définition 5 du Robert, entrée « authentique ».

profonde et intrinsèque, c'est-à-dire qui s'enracine dans l'authenticité d'un être et de sa manière d'être (autre signification du mot « mœurs »), que la relation aux livres et aux autres pourrait être médiatisée afin d'en atténuer tout ce qui pourrait venir heurter la sensibilité – ou lui faire manquer la véritable rencontre – par trop de brusquerie ou de rudesse dans le « ton ».

Ces quelques remarques semblent nous mettre déjà sur la voie d'une nouvelle isotopie spécifique. En effet la sollicitude que nous avons relevée dans l'attitude de la mère, et qui explique à la fois son infidélité bienveillante et la douceur de ses relations mondaines, implique des *variations* de ton, des *modulations* dans la voix, bref, des *accentuations* et des *atténuations* là où cela est jugé nécessaire. Le sème le plus général qui permet de rassembler ces différentes caractéristiques est le sème /intensité/.

Voyons comment celui-ci peut être dégagé du texte à partir de ses occurrences les plus explicites (comme précédemment nous avons fait suivre chaque occurrence d'une glose lorsque cela était nécessaire pour comprendre la relation sémique en question) :

'*exciter*' suppose une augmentation du plaisir ou de l'intérêt pris pour quelque chose

'*attendrissement*' suppose une baisse de l'agressivité ou une hausse des sentiments compassionnels sur l'axe de l'affectivité.

'*éveillent*' active tout processus d'intensité, à partir de quoi toute variation intensive peut avoir lieu.

'*un peu*' suggère une petite quantité de quelque chose.

'*émanation*' faible intensité sur l'axe de la présence.

'*troublante*' affaiblissement de la limpidité sur l'axe de la clarté.

'*intonation*' degré qualitatif de la voix.

'*accentuation*' marque plus intense d'une inflexion, mise en relief d'un point fort dans une ligne mélodique.

'*obscure*' faible intensité sur l'axe de la luminosité.

'*haute*' intensif sur l'axe de la hauteur.

'*lacunes*' faible intensité sur l'axe de la complétude.

'*s'ajoutait*' suppose une quantité préalable qu'on augmente.

'*changements*' suppose des variations, donc des différences d'intensité.

'*progrès*' intensif sur l'axe de la réalisation.

'*naissant*' intensif sur l'axe de la croissance.

'*doux*'

'*vive*' forte intensité.

'*empourprée*' rougi par l'émotion.

'*accent*' mise en relief d'une inflexion, augmentation de l'intensité de la voix sur un son.

'*simplicité*'

'*douceur*'

'*son*' suppose une intensité quelconque.

'*excitaient*' (voir supra.)

'*attendrissement*' (voir supra.)

'*admiration*'

'*écartait de sa voix, de son geste*'

'*éclat*' intensif sur l'axe de la luminosité.

'*mal*' intensif sur l'axe de la valeur.

'*grand*' intensif sur l'axe de la grandeur.

'*jeune*'

'*supérieures*' intensif sur l'axe de la valeur (axiologie).

'*petitesse*'

'*flot*' grande quantité de liquide.

'*puissant*' d'une forte intensité.

'*ample*' suppose un espace suffisamment grand pour accueillir de grandes quantités.

'*accent*' mise en relief d'une inflexion, augmentation de l'intensité de la voix sur un son.

'*ton*' suppose une certaine hauteur de la voix :aiguë, élevée, basse, grave, etc.

'*amortissait*' oppose un obstacle à une forte intensité.

'*crudité*' intensité forte.

'*douceur*'

'*finissait*' baisse d'intensité jusqu'à l'extinction du processus.

'*commencer*'

'*pressant*' faire avancer plus vite. Intensif sur l'axe du mouvement.

'*ralentissant*' baisse d'intensité dans la cadence ou la marche. Intensif sur l'axe du mouvement.

'*rythme*' cadence, distribution d'une durée en une suite d'intervalles réguliers.

'*uniforme*' qui ne varie pas en intensité.

'*continue*' désigne ce qui varie d'un état à un autre par degrés et non par sauts ; qui s'étend en durée.

Le sème /intensité/ apparaît donc de façon récurrente dans de nombreux taxèmes tels que l'affectivité, la sonorité, la luminosité, la valeur, le mouvement, etc. La

répétition de certains termes peut être également interprétée comme un trait spécifique de l'intensité : les sémèmes 'exciter' et 'attendrissement' sont répétés deux fois dans le texte en se suivant l'un et l'autre à chaque fois et interviennent à deux moments particuliers du texte, ce qui peut nous inciter à établir une analogie entre eux ; ce qui *excite* la curiosité du lecteur naïf (que n'est plus le narrateur au moment où il évoque ce souvenir d'enfance) et provoque chez lui de l'attendrissement, ce sont les procédés d'écriture, les poncifs que tout écrivain sait utiliser pour susciter telle émotion chez son lecteur, mais qui n'apparaissent pas comme tels à l'enfant pour qui un livre, loin d'être une « chose » inanimée, est une véritable « personne ». Sous ces « mots si courants », ces *énoncés* interchangeables qu'on aurait pu lire dans d'autres livres, le narrateur se souvient d'avoir perçu *l'énonciation* qui les précède et qui « dicta » leur nécessité. D'autre part c'est dans la vie même que la mère du petit Marcel voyait son *attendrissement excité*, lorsque sa compassion dictait à sa voix des inflexions particulières en fonction des « êtres » (et non plus des personnages de roman) qu'elle était amenée à rencontrer.

La répétition du sémème 'voix' (quatre occurrences) peut aussi être interprétée comme une insistance et une intensification concernant ce que les mots mêmes échouent à révéler dans leur mutisme livresque.

Beaucoup de sémèmes permettent de montrer que ce sème de l'intensité relève de la langue, c'est-à-dire que certaines gradations appartiennent au système linguistique : 'obscur' sera un intensif de 'sombre', et a fortiori de 'clair' ; 'empourprée' le sera également relativement à 'incolore' ou sur une échelle qui va de la couleur la plus claire à la plus foncée (comme l'obscurcissement dû au coucher de soleil qui *empourpre* les nuages par exemple, quoique en ce cas-là le sème de l'intensité semble afférent en vertu de normes sociolectales qui codifient la représentation stéréotypée du coucher de soleil, notamment dans la littérature et la poésie occidentales). D'autre part certaines occurrences dans le texte orientent l'interprétation dans le sens d'une intensité qui va du plus au moins, c'est-à-dire vers *l'affaiblissement intensif*. L'émanation de l'essence propre à *François le Champi* est troublante, au sens où sa lecture partielle introduit un élément mystérieux qui fait *perdre* de sa clarté au récit ; de même 'douceur', 'attendrissement', 'écartait de sa voix', 'amortissait', etc., semblent s'opposer aux intensités fortes dont il faudrait se protéger : 'scènes d'amour', 'éclat de gaieté', 'crudité', etc.

4. Interrelations des isotopies

Les isotopies que nous avons dégagées plus haut sont toutes d'inégale évidence. En effet celle, générique, de la lecture (ig2), et celle, spécifique, de l'intensité (is2), ne semblent pas faire problème dans la mesure où beaucoup de sémèmes qui les

manifestent enveloppent de manière inhérente leurs traits isotopiques respectifs. Le parcours interprétatif qui nous a permis d'établir l'isotopie spécifique de l'authenticité (is1) fut plus difficile car ce trait semble plus dilué dans les occurrences sans pour autant pouvoir être lexicalisé de manière précise ou encore trouver une acception répertoriée en langue (hormis dans des expressions complexes comme 'vrais romans' et 'type du romancier'). L'isotopie générique qui concerne le domaine de l'écriture (ig1) contient peu de sémèmes si on la compare aux autres isotopies génériques, celle de l'affectivité (ig3) et celle de la morale (ig4), mais elle n'en reste pas moins, nous le verrons plus loin, un axe essentiel pour l'interprétation du texte.

Pour étudier les relations entre les différentes isotopies nous pouvons établir des connexions qui identifient des sèmes spécifiques communs entre plusieurs sémèmes :

<i>sèmes spécifiques communs</i>	<i>sémèmes sur ig1</i>	<i>sémèmes sur ig2</i>	<i>sémèmes sur ig3</i>	<i>sémèmes sur ig4</i>
/mouvement/		'l'action s'engagea' 'amortissait' 'dirigeait' (la phrase) 'finissait' 'commencer' 'pressant' 'ralentissant'	'changements' (d'attitude) 'progrès' (d'un amour naissant)	'le flot puissant' (de la bonté et de la distinction morale)
/quantité/	'qui respire toujours' (cette bonté) 'tout entières' (les phrases écrites)	'leurs quantités' (les syllabes)	'fournissait' 'ample' (douceur) 'registre' (de sa sensibilité)	'le flot puissant'

<i>sèmes spécifiques communs</i>	<i>sémèmes sur ig1</i>	<i>sémèmes sur ig2</i>	<i>sémèmes sur ig4</i>
/obligation/	'je ne devais' (lui apprendre que bien plus tard)	(le ton) 'qu'il faut' 'dicta'	'déférence' 'respect'
/autorité/	'personnalité distincte' 'le type du romancier'	'dicta' 'dirigeait'	'supérieures'

<i>sèmes spécifiques communs</i>	<i>sémèmes sur is1</i>	<i>sémèmes sur is2</i>
/primauté/	'source' 'préexiste' 'vie'	'naissant' 'qui allait commencer' 'insufflait'

Les isotopies sont donc en interconnexions par des relations sémiques transversales, c'est-à-dire des traits spécifiques qui parcourent les grands axes qui déterminent des orientations interprétatives. On peut donc légitimer, par ce premier palier interprétatif, un certain nombre d'hypothèses.

Les traits spécifiques /mouvement/ et /quantité/ qui traversent et couvrent les quatre isotopies génériques donnent une cohérence d'ensemble au passage et le placent sous le signe du flux vital (insufflé par la lectrice aux mots du livre) et de la générosité du cœur (elle offre toute la gamme de ses capacités affectives pour recevoir « le flot puissant » des mots et donner à travers eux l'accent restitué qui les inspira).

Les sèmes spécifiques /obligation/ et /autorité/ permettent de légitimer l'aspect le moins évident, par sa dimension intuitive, de notre interprétation de départ : le lecteur a le devoir de retrouver le ton « qu'il faut » pour éveiller ce qui, dans l'art, est plus que de l'art, c'est-à-dire un moyen d'accéder aux « êtres », et non plus aux « œuvres ». L'attitude de la mère à l'égard des œuvres d'art est la même qu'envers les êtres qu'elle rencontre dans sa vie : une même sollicitude s'en dégage, une même attention quant aux inflexions de la voix, un sens inné de la douceur et de la compassion qui devance toute connaissance par l'esprit et qui prévient toute affliction par l'accueil d'une sensibilité « artiste » (elle improvise, en fonction de son « registre », les attitudes qui composent avec les sensibilités des autres une harmonie vécue). On peut néanmoins être surpris par cette nette opposition que Proust établit ici entre les œuvres d'art (objets inanimés, morts, qui « n'indiquent » plus le souffle qui, naguère, les habitait) et la « vie » où se réalise à plein ce que la littérature est incapable de suggérer sans exiger la « voix » qui va avec ses « mots » ; en effet, en se référant au doctrinaire du *Contre Sainte-Beuve*, on serait plutôt tenter de croire, en suivant les réflexions de l'auteur critique, que l'art ne s'explique pas par la vie, et encore moins lorsqu'il s'agit de la biographie de l'écrivain. La bonté et la distinction morale dont il est question dans l'ouvrage de Georges Sand sont dites avoir été considérées comme « supérieures » à tout dans la vie par la mère et la grand-mère du narrateur ; mais celui-ci ne tarde pas à préciser que, des années plus tard, il se sera fait un *devoir* d'apprendre à sa mère qu'il ne fallait pas tenir ces vertus pour supérieures à tout dans les *livres*. L'élan compassionnel et

irréfléchi de sa mère pour tout ce qui concerne la vulnérabilité des êtres comporte donc une part de vérité, mais l'art aussi, d'une certaine manière, lorsque celui-ci, toutefois, n'est pas le simple reflet de la vie de son auteur, mais un approfondissement et une extension de celle-ci dans le sens d'un accès à la réalité profonde. Pour éclairer ce point, il nous faut passer par un interprétant externe, à savoir la lecture de certains passages du *Contre Sainte-Beuve* :

« un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. *Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur*. Cette vérité, il nous faut la faire de toutes pièces [...]. Il est trop facile de croire qu'elle nous arrivera un beau matin dans notre courrier, sous forme d'une lettre inédite qu'un bibliothécaire de nos amis nous communiquera, ou que nous la recueillerons de la bouche de quelqu'un qui a beaucoup connu l'auteur. »⁹

Par ce détour nous pouvons mesurer les concordances de notre interprétation avec les normes idiolectales de Proust telles qu'elles s'expriment dans ses écrits théoriques. Le ton « qu'il faut » pour lire un texte nous *oblige* à sa recherche, tout comme l'auteur est *l'obligé* d'un moi profond (« notre cœur¹⁰ ») qui requiert de lui un « effort » pour retrouver les véritables accents de la vie. Il incombe au lecteur comme à l'écrivain de connaître tout à la fois le passé et l'horizon des mots qu'ils sont en train de lire ou d'écrire : l'art ne peut mériter d'être intégré à la vie qu'à ce prix.

Qu'est-ce qui, dans les livres, n'est donc pas inférieur à la simplicité et à l'authenticité morales, vertus qui sont pourtant tenues pour supérieures à tout ce qui se

⁹ *Contre Sainte-Beuve*, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, pp. 221-222. Nous soulignons.

¹⁰ Concernant le sémème 'cœur', nous pouvons en dégager les sèmes génériques afin d'établir une interconnexion isotopique qui complexifierait et multiplierait (sans excès) les parcours interprétatifs. En effet son taxème peut être identifié comme /organe/ ou /partie du corps/, son domaine comme /anatomie/, et sa dimension comme /concret/ et /animé/, ces trois niveaux donnant respectivement les paliers microgénériques, mésogénériques et macrogénériques. On peut déterminer que le sème microgénérique /partie du corps/ et les sèmes spécifiques /central/ et /vital/ sont inhérents car codifiés en langue. Ensuite les inférences contextuelles et les connaissances des normes sociolectales et idiolectales nous permettent de construire les sèmes afférents. Le sémème 'cœur' n'apparaît pas dans notre texte, mais il est possible d'établir une relation isotopique entre son contenu indexé dans l'expression « notre cœur » du passage cité du *Contre Sainte-Beuve* et la « bonté » survalorisée par la mère du narrateur qu'elle-même sait retrouver par le ton qu'elle donne à sa lecture. On sait, par l'usage, que l'expression « avoir du cœur » signifie précisément faire preuve de bonté et de sentiments altruistes. Les sèmes génériques afférents des sémèmes 'cœur' et 'bonté', tels qu'ils apparaissent dans nos textes, sont respectivement /métaphysique/ et /morale/, tandis que leurs sèmes spécifiques afférents sont respectivement /profondeur/ et /simplicité/. Leur sème générique afférent *commun* qui justifie leur rapprochement est /nature/, dans la mesure où ce sème rend compte des diverses indexations du sémème 'cœur' : les sèmes /biologique/, /authenticité/ et /simplicité/ s'expliquent respectivement par leur appartenance mésogénérique à des domaines comme /anatomie/, /métaphysique/ et /morale/. Le cœur (le moi profond) et « l'accent d'un sentiment vrai » sont donc ici en relation isotopique.

réalise dans la vie ordinaire – et non dans l’art – à travers les gestes de sollicitudes et les accents compassionnés de la voix maternelle ? La figure de la mère rend, dans un premier temps, l’art inférieur à la vie, car même dans la lecture qu’elle fait d’un livre, c’est par égard pour celui qui écoute (et dont la présence est « hors livre ») qu’elle en dissimule les détails qui pourraient l’inquiéter et le perturber. Ce n’est donc pas par respect pour la lettre du texte qu’elle lui donne un ton particulier, mais bien au contraire pour mettre les mots au service d’une réalité qui leur est transcendante, un *au-delà* que les mots mêmes sont impuissants à exprimer. C’est donc par souci (/obligation/) pour l’au-delà des mots qu’il faut infléchir ceux-ci dans le sens de la présence. Par conséquent ce qui dans les livres n’est pas inférieur à la bienveillance gratuite, au don absolu de soi dans la présence muette, ce sont précisément des moments où la littérature n’est plus de l’art, mais moins que cela, peut-être un « geste » : la « poignée de mains » dont parlait Paul Celan pour définir la poésie. Ce geste fait bien partie des mœurs et se réalise dans la vie de tous les jours : là où les mots, issus de l’art, ne favorisent une rencontre que moyennant une « voix ». L’authenticité d’une rencontre entre une chose issue de l’art (un texte, un livre, une œuvre...) et un sujet se mesure à la qualité d’une *médiation*.

Le sème spécifique de *l’autorité* permet de préciser la teneur de cette médiation et d’en identifier de possibles actants. La nécessité d’une instance directrice pour la lecture des phrases et d’un ton ordonnateur qui précède l’écriture des mots nous permet d’identifier la *voix* comme principe régissant à la fois la présence du lecteur et celle de l’auteur. Le sème spécifique commun de la *primauté* pour les isotopies spécifiques (is1 et is2) renforce d’autant plus cette idée de prééminence et de précession de ce sans quoi les mots restent muets sur leur destination. L’opposition impératif/indicatif (« dicta »/« n’indiquent pas ») joue en faveur d’une vérité qui est à rechercher en amont des mots, en profondeur, non pas dans l’épaisseur biographique de leur auteur, mais au plan de l’existence partagée (que tout lecteur doit retrouver) où les mots, même dans leur « inanité sonore », n’indiquant plus rien de leur tonalité inspiratrice, réveillent, par la nécessité qu’il y aura toujours de les prononcer, une réalité qu’il s’agit de faire sonner juste. Ainsi, du simple plan de l’esthétique, indicative et textuelle, nous sommes invités à passer à une dimension éthique, impérative et métatextuelle.

5. Pour aller plus loin

Puisqu’il semblerait qu’il n’existe pas de solution unitaire concernant les phénomènes de langage ou, comme le rappelle Jean-Claude Coquet, « que nous avons

besoin de plusieurs appareils conceptuels »¹¹, d'un pluralisme méthodologique afin de saisir toutes les subtilités des manifestations langagières (et a fortiori pour les objets sémiotiques complexes que sont les textes littéraires), voyons à présent comment nous pourrions aborder notre texte comme une « totalité rythmique »¹², c'est-à-dire comme une réalité en procès, et non plus figée par des outils d'analyse. Jusqu'à présent nous avons dégagé, par une étude s'inspirant presque totalement de la sémantique interprétative théorisée par François Rastier, des structures essentiellement paradigmatiques qui nous ont servi de garants pour la plausibilité de certains parcours interprétatifs. La légitimité même de certains effets de sens rapportés à leurs composantes afférentes a été établie en étroite corrélation avec le noyau dur de toute interprétation qui se veut rigoureuse, à savoir les isotopies génériques et leurs interconnexions déterminées par des relations sémiques attestées en langue, c'est-à-dire faisant partie du système linguistique lui-même. En ce sens l'étude dont nous avons suivi les principes méthodologiques fournit les éléments incontournables et essentiels pour toute tentative d'interprétation qui exige d'elle-même une honnêteté intellectuelle irréprochable, évitant ainsi les dérives herméneutiques toujours possibles (mais pas toujours plausibles). Les outils d'analyse fournis par cette approche nous donnent la possibilité de penser la langue en *situation*, c'est-à-dire d'intégrer à une linguistique non restreinte l'étude des « substances sémiotiquement informées » à l'œuvre dans tout texte et qui sont les autres systèmes avec lesquels la langue entretient des points de contact, comme les diverses institutions sociales ; « il revient alors à la sémiotique de penser l'interaction des divers systèmes qui produisent un texte, comme son insertion dans la situation de communication dont il tire son sens. »¹³ Cependant cette description reste en retrait par rapport aux parcours qu'elle entend légitimer, elle ne s'engage pas dans le procès que le texte même nous invite à subir dans le temps propre de la lecture. En effet : « La sémantique textuelle demeure en-deçà de toute herméneutique. Elle définit les conditions linguistiques de l'interprétation. Elle peut décrire des interprétations et les évaluer relativement à ces conditions, mais elle ne produit pas à strictement parler d'interprétation. En bref, elle ne recherche pas un ou plusieurs sens cachés ; dans le cas d'une pluralité de sens, elle décrit leur *accessibilité relative*, et évalue leur degré de plausibilité »¹⁴ ; or comment déterminer les véritables sens d'un texte, et les approfondir jusqu'à les transformer, si l'on ne dispose pas également d'outils conceptuels qui nous permettent de parcourir son procès dans lequel se constituent des effets de sens qui ne doivent leur émergence qu'au parcours lui-même ? Comment, tout en restant près de la textualité, ne pas passer à côté du sens qui n'est *accessible* que dans son *devenir* ? Tâchons de voir s'il

¹¹ Jean-Claude Coquet, *La quête du sens, le langage en question*, p. 211.

¹² *Ibid.*, p. 47.

¹³ F. Rastier, *Sens et Textualité*, p. 38.

¹⁴ *Ibid.*, p. 18. Nous soulignons.

est possible d'adopter la voie syntagmatique sans perdre rien de la rigueur analytique voulue, ceci dans le but d'intégrer à notre étude « les dimensions de l'espace et du temps » et de se donner « les moyens de suivre les avatars d'une identité en procès. »¹⁵

5. 1. Etre et devenir

Dans notre passage de *La Recherche* de Proust, on peut remarquer que deux sujets s'entrelacent et se superposent, notamment dans la première partie du texte : nous avons affaire, implicitement du moins, au *lecteur* [un peu] *instruit* qu'est devenu le narrateur et qui a appris depuis longtemps ce que la lecture maternelle lui avait caché ; et nous avons également un *lecteur innocent* ou *naïf* qui, par l'intermédiaire du premier qui se souvient de l'impression que lui faisait la lecture lacunaire de jadis, est lui aussi présent comme un sujet qui peine néanmoins à s'affirmer dans sa singularité et son originalité. Une tension semble animer leur relation : le lecteur non instruit des procédés de narration les plus répandus dans la littérature tente de resurgir, mais avec beaucoup de difficultés. Au « Je » du premier correspond, à plusieurs reprises, le « moi » du second. Ces deux instances représentent le sujet passionné, sous l'effet d'une émotion particulière, ici le souvenir de la veillée au moment de la lecture. « Le sujet passionné n'est pas *un* mais *plusieurs* » note Jacques Fontanille¹⁶, et il est vrai qu'ici l'instance qui est le siège d'un parcours sémiotique assume des transformations tout au long de celui-ci. Reprenons les étapes parcourues :

(I) Les souvenirs du narrateur nous mettent en présence de l'enfant qu'il était (lui, à savoir : « moi », comme le dit à plusieurs reprises le narrateur) ;

(II) L'enfant n'a pas un champ perceptif étendu, dans la mesure où il ignore presque tout de la littérature (« inconnu »), que son attention au récit est intermittente (« distraction », « rêvassais ») et que la lecture qui lui est faite est infidèle (« elle passait toutes les scènes d'amour ») ;

(III) Ces lacunes volontaires sont le résultat de la prise en charge (ou *l'assomption*) d'un autre sujet (« elle » ou une personne non subjective¹⁷) qui fait écran à la « crudité » des « scènes d'amour » et sert de *médiation* à l'enfant pour le protéger d'un choc *hyperesthésique* ;

¹⁵ Jean-Claude Coquet, *La quête du sens, le langage en question*, p. 47.

¹⁶ *Sémiotique et Littérature*, p. 89.

¹⁷ « La personne non subjective est donc une instance de médiation entre la perception du monde intérieur (*l'intéroception*, dans l'aire du *Je*) et la perception du monde extérieur (*l'extéroception*, dans l'aire du *Il/Elle(s)* », *ibid.*, p. 113.

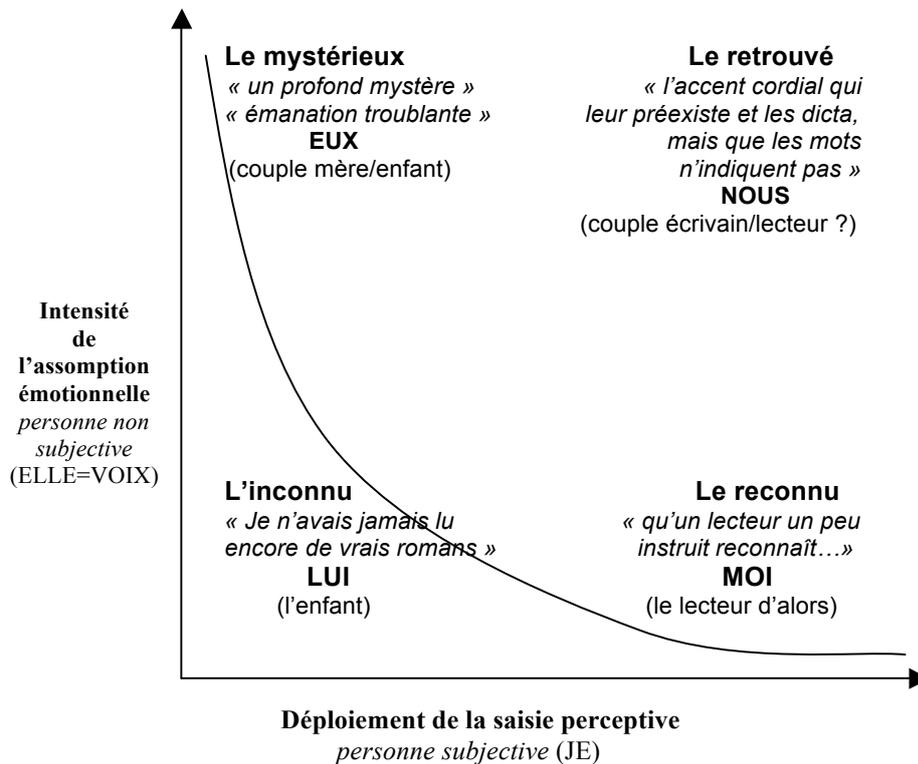
(IV) Il en résulte pour l'enfant une atmosphère « troublante » dans laquelle baigne l'expérience de sa première lecture de *François le Champi*, une teneur singulière propre à l'œuvre que, depuis, il a perdu l'habitude d'y voir puisque, entre temps, il est devenu ce lecteur (celui qui dit « Je », sans doute le moi superficiel dont parle les écrits théoriques) qu'on suppose « un peu instruit » des poncifs littéraires qui, une fois lus et relus sous la plume d'autres auteurs, n'étonnent plus et sont banalisés, stéréotypés ;

(V) Cette infidélité dans la lecture est compensée par la tonalité nécessaire et exacte que la voix maternelle semble retrouver, comme par-dessous les mots, jusqu'à leur inspiration première. Douceur de ton qui, très vite, s'avère être la même que dans les paroles consolatrices et empathiques de la mère vis-à-vis des personnes de son entourage qui ont besoin d'attention et de sollicitude. On suppose dès lors que, ce qui rend les œuvres d'art, non plus communes et « ayant beaucoup de semblables », mais singulières et uniques, c'est une instance d'énonciation étrangère à l'art et la littérature, et qui appartient à la vie même ;

(VI) De la même manière que dans la lecture, la voix et les gestes de la mère dans la vie courante se font instances de médiation, pour capter les émotions trop fortes, trop éclatantes, infléchir les saillies trop violentes, atténuer les propos trop crus ;

(VII) Enfin la mère du narrateur se voit dotée d'une voix qui est spontanément accordée à cette « bonté » et cette « distinction morale » qu'on trouve dans les livres de Georges Sand, mais le narrateur nous apprend qu'il ne tient pas ces vertus pour supérieures à tout dans les livres et sous-entend que l'art peut parfois exiger d'autres voix, d'autres tonalités pour faire entendre le plus justement possible ce que les mots écrits n'indiquent plus.

Ce qui était vécu comme un *mystère*, par la grâce d'une voix protectrice et aimante, peut-il être *retrouvé* dans des mots oubliés de ce qui les dicta impérieusement, une fois déjoués leurs charmes de première lecture et *reconnus* leur communauté de nature avec les autres mots, communs et ordinaires, du langage des écrivains ? Nous pouvons traduire la continuité de ce parcours et les transformations qu'y subissent des instances en procès par le schéma tensif suivant :



Dans la continuité du procès qu'est la lecture du texte s'inaugure et s'active un horizon dont la structure ne peut être saisie en dehors du mouvement même de la syntagmatique. Le parcours et le devenir de la textualité dans l'acte syntagmatique de liaison des unités linguistiques nous contraignent de considérer le discours comme un champ de présence dont notre lecture est coextensive du déploiement, lequel permet des variations continues de grandeurs perçues et senties.

Malgré les nombreuses occurrences du « Je », le locuteur n'organise pas son champ de présence passionnel et émotionnel. Du point de vue de l'énonciation le locuteur n'assume pas tout ce qui est dit : la structure polyphonique de l'extrait permet à l'instance du discours de se dégager de tout investissement énonciatif.

La perception des états de choses est en relation inverse avec l'intensité affective : moins le sujet d'énonciation est apte à percevoir une réalité dans ses moindres détails, plus il a besoin d'une instance médiatrice qui assume *pour lui* la saturation d'une expérience inconnue, qui capte et retient les excès d'immédiate impression. Puis, plus le narrateur apprend à reconnaître ce qui, naguère encore, l'impressionnait beaucoup dans ses lectures passées, l'instance d'énonciation n'a plus besoin d'une figure d'assomption, mais c'est parce qu'il a perdu, en même temps que sa vulnérabilité d'enfant, cette qualité de relation affective qu'il entretenait avec les livres. La figure de la mère a bien le contrôle de

l'intensité émotionnelle et représente en même temps la personne non subjective qui est censée assumer l'énonciation : c'est elle qui « dirigeait la phrase », phrase qui semblait avoir été écrite *pour* sa voix. On a là un phénomène de réjection qui consiste à insister sur le fait que la véritable instance du texte n'est pas celui qu'on appelle généralement l'auteur, mais une réalité, « plus profonde » aurait dit Proust et en cela en accord avec sa pensée de théoricien de la littérature, réalité qui serait à rechercher du côté de la « voix ».

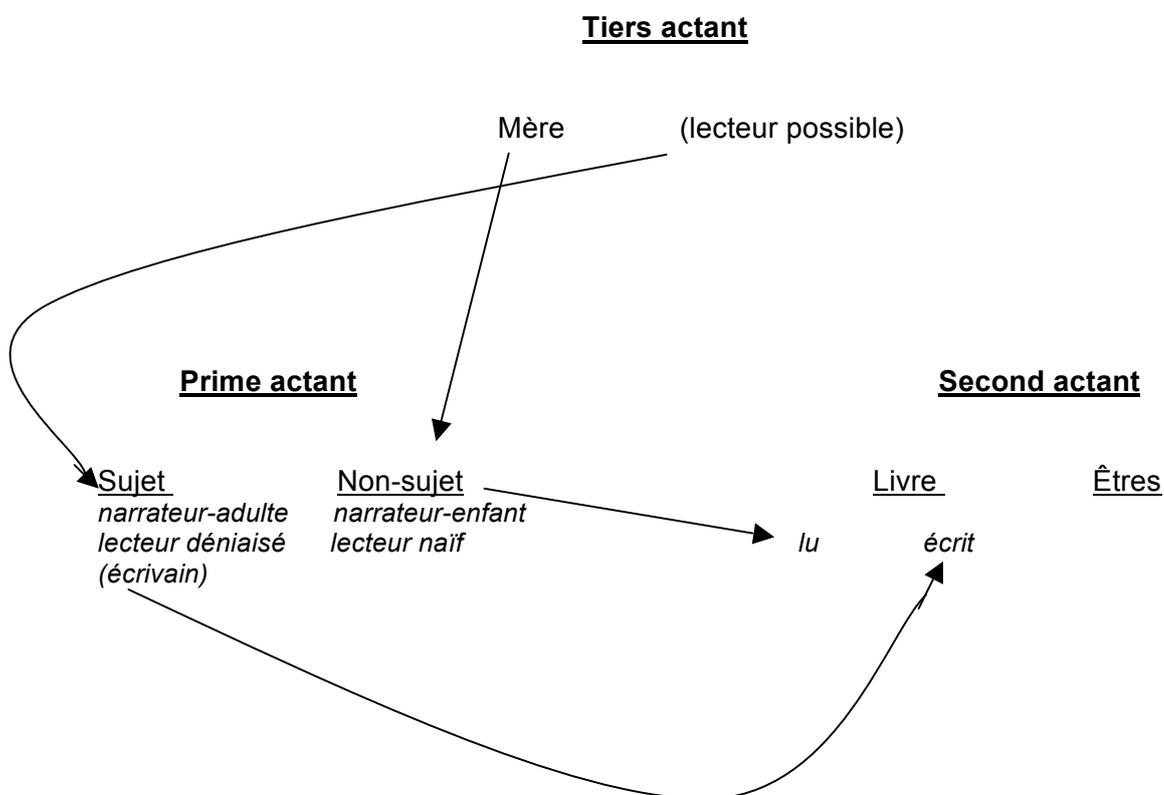
5. 2. Le sujet et son double

Les transformations actantielles à l'œuvre dans le texte peuvent être théorisées et approfondies dans la perspective de la sémiotique subjectale de Jean-Claude Coquet. En effet, si l'on reprend la terminologie de ce dernier, nous pouvons remarquer que le *prime actant* se dédouble en sujet (le « Je » du narrateur qui se souvient et juge ses états émotionnels) et en non-sujet (l'enfant, le « moi ») ; mais le non-sujet est placé sous la protection d'un *tiers actant* (la mère). Le *second actant* étant alternativement les « livres » ou les « êtres », sur lesquels s'exerce le pouvoir transcendant de la mère, propre à apaiser les émotions les plus fortes par la douceur de sa voix. A partir d'un certain moment dans le texte, le narrateur acquiert le statut de non-sujet, il se surprend lui-même sous les traits d'un autre, et cet autre remonte subitement à la surface, sans néanmoins pouvoir être assumé par lui : « l'action s'engagea » ; la rupture qu'introduit ce passé simple nous engage paradoxalement plus dans la passion que dans l'action proprement dite. En effet dès cet instant nous sommes dans le *trouble* propre à cette émanation de l'essence du livre. Mais aussitôt le sujet se reprend et porte un jugement sur son état, trouve des raisons et des causes à ce trouble et à ce « profond mystère ». Des relations entre le sujet et le non-sujet s'entretiennent inextricablement : comme l'affirme Coquet il faut admettre que « l'être est double »¹⁸ ; incapable de concentration (« je rêvassais ») ni de véritable compréhension (« sans que je susse pourquoi ») le *prime actant* est non-sujet ; capable de porter un jugement sur lui-même (« qu'un lecteur un peu instruit reconnaît ») et d'apprendre aux autres des choses (« lui apprendre que bien plus tard »), il est sujet. Mais le non-sujet est confronté à l'objet d'un désir (le titre du livre exerce sur lui un « attrait mystérieux ») dont il ne peut assumer seul le charme et la puissance évocatrice ; se figurant dans la posture du *protégé*, le *prime actant* se place sous l'autorité d'un *tiers actant*, ici la « voix » qui écarte de ses inflexions toute dureté et qui retrouve l'accent pour lequel les phrases ont été écrites.

Cette structure actantielle nous permet d'aller plus loin dans notre interprétation et de légitimer nos intuitions de départ. Une deuxième rupture intervient dans le texte

¹⁸ *La quête du sens, le langage en question*, p. 217.

lorsque celui-ci semble se référer à lui-même à travers un *présent* énigmatique concernant le « ton » qu'il faut prendre pour lire les phrases, à savoir « l'accent cordial qui leur *préexiste* et les dicta, mais que les mots *n'indiquent pas* » : cette phrase met le lecteur en présence des mots du texte comme le *non-sujet* était en présence de *François le Champi* ; mais à ce niveau de lecture manque le *tiers actant* grâce auquel pouvait être assumée la première relation ; or, et c'est la lecture productive que nous entendons justifier, ce n'est pas la relation du lecteur au livre qui est ici suggérée, mais celle de l'écrivain au livre qu'il écrit. Nous sommes donc renvoyés à une interrogation fondamentale : quelle est cette instance qui pourrait offrir, comme en miroir, l'assomption qui manque aux mots de la littérature (comme semble s'en inquiéter ici *l'auteur*, et non plus le simple *narrateur*, des lignes que nous avons lues) ? Si les mots (tous les mots) sont incapables d'indiquer à même leur littéralité la réalité qui leur « préexiste » et qui leur dicte impérieusement leur raison d'être, par quel indice pourrions-nous *retrouver* le ton qu'il faut pour les dire ? Quelle médiation nécessaire saurait rendre aux mots interchangeables de la littérature leur authenticité de premier souffle ? Tentons de nous figurer les relations complexes qui définissent et déterminent la structure actantielle que nous avons dégagée :





Afin de ne pas surcharger le schéma, nous nous sommes limités aux relations fondamentales de médiation du tiers actant entre le prime actant et le second actant. Tout comme le narrateur, mis en scène par l'usage du « Je », passe du statut de sujet à celui de non-sujet par l'assomption libératrice et protectrice du tiers actant qu'est la figure de la mère, nous pouvons affirmer que le narrateur qui appartient au temps de l'écriture, c'est-à-dire l'écrivain lui-même, l'auteur des lignes que nous lisons, passe lui aussi du statut de sujet à celui de non-sujet par l'assomption, non réalisée, mais virtualisée par la structure actantielle, du *lecteur* lui-même qui joue le rôle de tiers actant ayant pour tâche de trouver le « ton » juste pour des mots qui ne l'indiquent plus. Paradoxalement ce lecteur pourra se découvrir comme la « voix » pour qui ces mots ont été écrits, laissant supposer que l'écrivain écrit sous une contrainte qui n'a rien à voir avec les normes de l'art : une relation d'ordre *éthique* et non pas *esthétique*, lie le non-sujet (le narrateur devenu l'écrivain en quête d'une transcendance) au tiers actant (le lecteur), et c'est seulement dans cette relation qu'est retrouvé le *ton* (ou le *Temps* pour l'auteur). Les phrases semblent écrites *pour* la voix du tiers actant : cette finalité indique qu'un devoir incombe aussi à l'écrivain d'avoir souci des voix futures propices à faire résonner son texte – avoir souci des mots qui se laissent relativiser dans *l'hic et nunc* des lectures les plus ordinaires, telle semble être la tâche d'un écrivain qui sait, de mémoire de lecteur sensible et distrait qu'il était, que les livres ne sont jamais des choses inertes s'offrant au regard objectif de quiconque, mais des réalités qui engagent notre sensibilité tout entière.

S'il fallait encore une confirmation de l'interprétation que nous avons tenté de justifier jusqu'ici, c'est enfin dans l'œuvre de Proust lui-même qu'il faudrait la chercher. Que *François le Champi* tienne une place fondamentale et soit comme le talisman de l'ouvrage et de ses intuitions obsédantes, rien ne peut mieux le confirmer que *Le temps retrouvé* qui, à l'autre extrémité de *La Recherche*, revient à plusieurs reprises sur la rencontre de ce roman qui a scellé à jamais une vérité absolue, d'une évidence et d'une force invincibles, mais frappée d'une intimité si profonde qu'il semble que lui soit refusé d'être l'objet d'un partage que l'auteur essaie pourtant éperdument d'établir entre lui et ses lecteurs. A plusieurs reprises donc le narrateur traduit cette dualité dont il est le siège et qui l'assaille lorsque, dans la bibliothèque du Prince de Guermantes, ce même roman fait surgir tout un flot de souvenirs confondus aux préoccupations du moment, telle une deuxième *madeleine* dont le nom ne peut manquer de rappeler celui de la « *Madeleine Blanchet* », celle dont le Champi dira qu'elle est la seule femme qu'il ait jamais aimée :

« Et tout en poursuivant mon raisonnement, je tirais un à un, sans trop y faire attention du reste, les précieux volumes, quand au moment où j'ouvrais distraitemment l'un d'eux : *François le Champi* de George Sand, je me sentis désagréablement frappé comme par quelque impression trop en désaccord avec

mes pensées actuelles, jusqu'au moment où, avec une émotion qui alla jusqu'à me faire pleurer, je reconnus combien cette impression était d'accord avec elles. »

Comment dire avec plus de sincérité la contradiction réalisée d'une telle émotion ? Le caractère dysphorique de l'expérience retrouvée se résout comme par lui-même, sans conciliation ni médiation, puisque reconnu comme étant cela même qui préoccupe le narrateur, cette impression lui donnant à l'état brut ce qu'il cherche à dire et à revivre. Comment ne pas reconnaître en cette tension les deux aspects fondamentaux du prime actant, à savoir le sujet et le non-sujet :

« Et pourtant ce n'était pas un livre bien extraordinaire, c'était *François le Champi*, mais ce nom-là comme le nom des Guermantes n'était pas pour moi comme ceux que j'avais connus depuis. Le souvenir de ce qui m'avait semblé inexplicable dans le sujet de *François de Champi*, tandis que maman me lisait le livre de George Sand, était réveillé par ce titre, aussi bien que le nom de Guermantes (quand je n'avais pas vu les Guermantes depuis longtemps), contenait pour moi tant de féodalité - comme *François le Champi* l'essence du roman - et se substituait pour un instant à l'idée fort commune de ce que sont les romans berrichons de George Sand. Dans un dîner quand la pensée reste toujours à la surface, j'aurais pu sans doute parler de *François le Champi* et des Guermantes, sans que ni l'un ni l'autre fussent ceux de Combray. Mais quand j'étais seul, comme en ce moment, c'est à une profondeur plus grande que j'avais plongé. »

Le sujet juge que le roman en question n'est pourtant pas un livre extraordinaire, tandis que le non-sujet proteste sous le jugement par à coups et saccades en faisant remonter cette « douloureuse impression » qui gronde dans la « profondeur » antéprédicative des affects. Plus loin le narrateur n'aura plus peur de la contradiction en évoquant les plus beaux livres qu'il a lus, puisqu'il dira qu'ils sont à la fois supérieurs et égaux à *François le Champi*¹⁹.

« Je m'étais au premier instant demandé avec colère quel était l'étranger qui venait me faire mal et l'étranger c'était moi-même, c'était l'enfant que j'étais alors, que le livre venait de susciter en moi, car de moi ne connaissant que cet enfant, c'est cet enfant que le livre avait appelé tout de suite, ne voulant être regardé que par ses yeux, aimé que par son cœur et ne parler qu'à lui. »

Le non-sujet ne conquiert sa place qu'avec difficulté, s'y oppose la résistance du sujet qui s'irrite contre lui (par orgueil et honte, peut-être, de voir triompher en lui quelque chose que l'habitude et les conventions humaines lui ont appris à mépriser, parce qu'infantilisant) mais qui finit par céder avec la simplicité des consentements vrais et incompréhensibles : « et l'étranger c'était moi-même » :

« Si je reprends même par la pensée, dans la bibliothèque *François le Champi*, immédiatement en moi un enfant se lève qui prend ma place, qui seul a le droit de

¹⁹ « ...et tout autant que les plus beaux livres que j'avais lu fussent – je ne dis pas même supérieurs ce qu'ils étaient pourtant – mais égaux à cet extraordinaire *François le Champi*. »

lire ce titre: *François le Champi*, et qui le lit comme il le lut alors, avec la même impression du temps qu'il faisait dans le jardin, les mêmes rêves qu'il formait alors sur les pays et sur la vie, la même angoisse du lendemain. »

L'assomption est ici totale : le non-sujet devient le seul qui ait le droit de lire le titre du livre qui renferme le souvenir de la nuit de Combray. A peine s'agit-il d'une passation de pouvoir : le sujet se sent abdiquer devant cette instance supérieure, il ne peut lutter, devancé par la voix souveraine d'un autre qui se met soudainement à lire à sa place. Mais cette instance devancière n'est pas invulnérable : l'auteur ne veut pas rouvrir le livre trop souvent, il a « trop peur de le voir devenir [...] une chose du présent. »

Enfin *Le temps retrouvé* offre une dernière confirmation, peut-être la plus importante pour notre interprétation, celle par laquelle l'auteur avoue que cette expérience fut « la nuit la plus douce et la plus triste de [sa] vie », qu'elle éclaira ses anciennes errances et « même le but de [sa] vie et peut-être de l'art. » Ce ton, cet accent « que les mots n'indiquent pas » lorsqu'ils basculent dans le domaine de l'art, il est immédiatement retrouvé par la simple évocation du titre du livre, « titre qui m'avait donné l'idée que la littérature nous offrait vraiment ce monde du mystère *que je ne trouvais plus en elle* » (Nous soulignons). Ne trouvant plus dans la littérature ce qu'il y avait pourtant éprouvé intensément les premières fois, l'auteur sait alors à quoi tenait son trouble et son émotion : une réalité nécessairement *transcendante* par rapport à la littérature et en direction de laquelle doivent s'orienter les mots – malgré leur impuissance à la dire :

« En réalité, chaque lecteur est, quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. »

N'est-ce pas la plus simple et la plus évidente manière d'affirmer que l'art n'est qu'un moyen (un « instrument ») au service d'autre chose que lui-même, que les mots, finalement, ne tournent pas à vide et ne renvoient pas qu'à eux-mêmes, malgré ce que la littérature, dans son ensemble, pourrait nous laisser croire ? Se décide alors à ce moment-là ce qui motiva la rédaction de *La Recherche* tout entière, l'espoir que le *ton* sera retrouvé selon l'accent et la justesse qui furent au principe de ces mots mêmes, et qui, tout en s'enracinant dans une réalité passée qui fonde cet espoir, incite à revivre encore cet absolu :

« Tel nom lu dans un livre autrefois contient entre ses syllabes le vent rapide et le soleil brillant qu'il faisait quand nous le lisions. De sorte que la littérature qui se contente de « décrire les choses », d'en donner seulement un misérable relevé de lignes et de surfaces, est celle qui, tout en s'appelant réaliste est la plus éloignée de la réalité, celle qui nous appauvrit et nous attriste le plus, car elle coupe brusquement toute communication de notre moi présent avec le passé, dont les choses gardaient l'essence, et l'avenir, où elles nous incitent à la goûter de nouveau. »