

UNIVERSITÉ PARIS IV - SORBONNE

**LE MOTIF VÉGÉTAL
DANS "A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU"
DE MARCEL PROUST**

(étude sémiotique)

THÈSE DE DOCTORAT

(nouveau régime)

présentée par

Andréi BOTCHKAREV

sous la double direction de :

M. Georges MOLINIÉ

M. François RASTIER

année 1996

Sigles et abréviations

Les œuvres de Marcel Proust renvoient à la Bibliothèque de la Pléiade, citée dans la Bibliographie

Recherche : A la recherche du temps perdu

CSB : Contre Sainte-Beuve

JS : Jean Santeuil

PJ : Les Plaisirs et les Jours

Essais : Essais et articles, in Contre Sainte-Beuve

Correspondance : La Correspondance de Marcel Proust

vs : opposition

-> relation comparé/comparant

"signe"

/sème/

'sémème'

//classe sémantique//

Sommaire

Sigles et abréviations	1
Sommaire	2
PREMIERE PARTIE METHODOLOGIQUE	
Introduction	6
Du sens d'un texte littéraire	24
1. Auteur-destinateur	
2. Contexte	
2. 1. Référent extra-linguistique	
2. 2. Référent linguistique	
2. 3. Du référent linguistique au référent extra-linguistique	
2. 4. Le réel et sa représentation	
2. 4. 1. Système formulaire	
2. 4. 2. Système original	
3. Texte-message	
3. 1. Un "fait de vie" et/ou un "fait d'art"	
3. 2. Littéarité	
4. Code(s)	
4. 1. Pluriel des codes	
4. 2. Code idéologique	
4. 3. Code psychanalytique	
4. 4. Code mythopoétique	
4. 5. Le réel en code secondaire	
5. Lecteur-destinataire	
5. 1. Comment le texte influence le lecteur	
5. 2. Comment le lecteur influence le texte	
Conclusions	
DEUXIEME PARTIE PRATIQUE.	
Chapitre I. Du végétal au vestimentaire	101
1. Objet vestimentaire réel	
1. 1. Le végétal en détail vestimentaire : variant ou support	
1. 2. Le végétal en support de la signification	
1. 3. Le végétal en variant de la matrice signifiante	
1. 3. 1. Végétal en variant de connexion	

- a) Corsage : *fleur au corsage*
- b) Boutonnière : *fleur à la boutonnière*
- c) Chapeau : *fleur au chapeau*
- 1. 3. 2. Végétal en variant d'espèce
 - a) Catleya : *catleya au corsage*
 - b) Orchidée : *orchidée à la boutonnière.*
 - c) Iris : *chapeau à l'iris*
 - d) Fleur en décor tissé : *robe de soie blanche à fleurs*
- 2. Vêtement fictif et imaginaire
 - 2. 1. Substance : *ses fleurs de fine mousseline aux étoiles brillantes*
 - 2. 2. Couleur : *cette couleur n'était ni inertie ni caprice, mais nécessité et vie*
 - 2. 3. Forme
 - 2. 3. 1. Vêtement entier : *une robe de mariée, une tenue pour le bal*
 - 2. 3. 2. Vêtement fragmentaire : *ruches, traîne, chapeau à plumes, voile*
 - a) Ruches : *ruches embaumées de l'aubépine*
 - b) Traîne de robe : *feuilles vertes <...> semées comme une traîne de mariée de petits bouquets de boutons d'une blancheur éclatante*
 - c) Taille : *ils balançaient au vent <...> leur taille flexible*
 - d) Chapeau : *leurs panaches de plumes mauves ou blanches*
 - e) Voile : *doux voiles mauves de lilas rose*

Conclusions

Chapitre II. Du végétal au corporel

Plante aux formes féminines et/ou femme aux formes florales 145

- 1. Du végétal au féminin : plante aux formes féminines
 - 1. 1. Symbiose des formes : *forcés depuis tant d'années à vivre en commun avec la femme ils m'évoquaient la dryade*
 - 1. 2. Corps floral/féminin emphatique
 - a) Figure : *une physionomie personnelle*
 - b) Yeux : *l'air des fleurs <...> comme ses regards*
 - c) Peau : *un beau teint lisse <...> la peau blanche*
 - d) Lèvres : *des pétales d'un rose plus vif presque rouge comme des lèvres*
 - e) Cheveux : *ces mêmes fleurs frisées*
 - 1. 3. Corps virginal
- 2. Du féminin au végétal : *femme aux formes florales*

2. 1. Formes, couleurs et substance
2. 2. Femme-*fleur* objet
 2. 2. 1. Objet libidinal fragmentaire : *les deux petits seins avaient moins l'air de faire partie intégrante de son corps que d'y avoir mûri comme deux fruits*
 2. 2. 2. Caractère ornemental : *elle n'était dans ma chambre qu'un ornement multiple*
 2. 2. 3. Caractère docile et compatissant : *aucune personnalité qui nous résiste*
 - a) *si passive et si douce pour se laisser chiffonner comme une fleur*
 - b) *fleur ouverte d'avance comme des paliers hospitaliers*
 - c) *comme si en dormant elle était devenue une plante...*

Conclusion

Chapitre III. Du végétal au catholique

196

1. Le vraisemblable de la métamorphose : *comme il convient ... au mois de Marie*
2. Se fier aux apparences : *le petit trait ... auquel il faut s'attacher scrupuleusement*
3. Des formes et des couleurs végétales aux formes et couleurs catholiques :
 - a) *feuilles et pistils de la passiflore -> instruments de la Passion ;*
 - b) *fleur -> calice ;*
 - c) *pistiles (au cœur) de la fleur -> chœur d'une basilique ;*
 - d) *fleur -> tabernacle, bourdon -> prêtre, bourdonnement -> oraisons ;*
 - e) *feuillage -> vitrail ;*
 - f) *haie d'aubépines -> chapelle ;*
 - g) *fleur -> rose de l'église ;*
 - h) *étamines/pétales -> nervures/lobes d'un vitrail ;*
 - i) *clôture d'aubépines -> retable ;*
 - j) *fleur -> reposoir ;*
 - k) *fleurs/branches -> autel d'église.*

Conclusions

Chapitre IV. Du végétal à l'esthétique

234

1. Le parallèle entre divers systèmes symboliques ou la vision unitaire du monde : *les peintres nous enseignent à la façon des poètes*
2. Le végétal esthétique ou l'esthétique végétaliste
 2. 1. La fleur en leitmotiv favori ou les investigations de l'Art nouveau

- 2. 2. L'idée de renouvellement ou les anticipations de l'Impressionnisme
- 2. 3. De la sensation au symbole ou l'apport du symbolisme
- 2. 4. Le beau idéal en trait d'union de caractère absolu
 - a) le rythme : *rythme qui jetait leurs fleurs <...> comme certains intervalles musicaux*
 - b) la symétrie : *les fleurs <...> peintes à intervalles symétriques*
 - c) la multiplicité des formes végétales : *(le) même et pourtant autre*

Conclusions

Bibliographie	280
Glossaire	299

Annexe : Actualisation acoustique du texte littéraire 301

- 1. 0. Facteurs prosodiques en traits signalétiques de la lecture
 - 1. 1. L'analyse auditive

Conclusions

- 1. 2. L'analyse électro-acoustique

Conclusions

Annexe 1 a : L'audition des lexies en relation d'isotopie

Annexe 1 b : Les indications des paramètres acoustiques mis en œuvre

Annexe 1 c : L'actualisation des lexies en relation d'isotopie, en fonction des paramètres acoustiques mis en œuvre

Introduction

I

Le corpus de textes étudiés comprend différentes manifestations du motif végétal, dans l'œuvre de Marcel Proust, où les fragments sur les aubépines de Combray se prolongent aisément dans les fragments sur les lilas, les orchidées ou les pommiers en fleurs. Si importantes aient-elles été pour la genèse, les variantes ne sont pourtant pas étudiées sous le rapport d'une théorie génétique globale. Située en deçà de ce cadre théorique, l'étude n'a pas pour ambition de relever les traces d'une "activité créatrice" (Brun, 1992).

Plutôt que de suivre les moindres modifications du thème végétal, du premier brouillon au texte définitif, elle s'intéresse à l'ensemble thématique cohérent. De sorte que la série génétique donnée s'articule moins sur sa progression temporellement organisée que sur son homogénéité thématique, c'est-à-dire sur la "répercussion sérielle de l'identique" (Richard, 1974, p. 286). Du moment que le même élément thématique s'y répète à distance, il s'agit de "repérer ces séries où se reproduit un motif clef <...>, d'étudier leur structure - avec le jeu de l'anticipation, du rappel, de la comparaison, de l'opposition" (op. cit., p. 286).

Egales en intérêt, ces variantes forment un texte élémentaire : le "texte dans le texte", au sens de Lotman (1981c). Quoique dispersées, et souvent rudimentaires, elles sont d'autant moins autonomes, l'une par rapport à l'autre, qu'elles répondent au principe d'inclusion. Sous ce rapport, leurs signifiés s'opposent à d'autres signifiés, qui n'entrent pas dans cet ensemble, selon le principe d'exclusion.

A. S'il est peu naturaliste de principe, le choix du thème n'est pas pour autant fortuit. Comportant une bonne centaine de noms de fleurs, le système botanique de la *Recherche* a bel et bien remplacé, au moins sur le plan quantitatif, ce qui était l'Animal pour Balzac (d'après Viers, 1975 ; Deleuze, 1986, p. 198). Placée sous le signe du thème végétal, ne serait-ce que dans le contexte de la fameuse division de l'histoire naturelle en sociétés végétalistes et/ou animalistes, l'œuvre proustienne est de plus en plus encline à suivre les "lois secrètes" des plantes (Goethe).

De toute façon, Marcel Proust est net quand il compare la germination de son œuvre avec l'ensemble des phénomènes par lesquels une graine développe son embryon et donne naissance à une nouvelle plante : "*la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante. Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante se serait développée* <...> Une vocation. <....> les souvenirs de ses tristesses, de ses joies, formaient *une réserve pareille à cet albumen qui est logé dans l'ovule des plantes* et dans lequel celui-ci puise sa nourriture pour se transformer en graine, en ce temps où on ignore encore que l'embryon d'une plante se développe, lequel est pourtant le lieu de phénomènes chimiques et respiratoires secrets mais très actifs" (*Recherche*, t. 4, p. 478).

Certes, l'image botanique est tellement attirante qu'il est impossible de ne pas succomber à une tentation mimétique. Et S. Gaubert y cède : "le livre ne ressemble pas à un cube dans lequel on verserait des documents ou des observations ; il *se développe sur lui-même comme un arbre*" (1980, p. 283). Non seulement ornementale, cette comparaison imagée va jusqu'à dériver le parcours génétique global de la métamorphose des plantes. L. Spitzer parle de la phrase proustienne en termes botaniques : "Un autre élément retardant, qui étend la période, est la RAMIFICATION <...> Cette *perpétuelle division cellulaire* pourrait se prolonger à l'infini, si la volonté d'ordre et de forme de

l'artiste n'y mettait un frein, en opposant à la *division* l'unification, la *fusion*. Naturellement, cette *ramification*, qui double la dimension de la période, est l'expression de la complexité de toute chose (1970, p. 417). J.- P. Richard nous invite à regarder du côté des plantes et des arbres pour constater : "Le rameau se vit comme *l'accroissement sans rupture*, et en même temps comme *la division*, l'infinie démultiplication du jet, de la tige première. <...> Le *ramifié* obéit ainsi, en même temps qu'au thème de la *division*, à celui d'une *superposition* internes des niveaux" (1974, pp. 117-118). Et G. Deleuze explique le sens secret de la "métaphore des boîtes et des vases clos", à partir de la sexualité végétale. Selon le critique, elle prend tout son sens, "si l'on considère que les deux sexes sont à la fois présents et séparés dans le même individu : contigus, mais cloisonnés et non communicants, dans le mystère d'un hermaphroditisme initial. *C'est là que le thème végétal prend tout son sens* <...> *il en est comme pour les plantes* : l'hermaphrodite a besoin d'un tiers (l'insecte) pour que la partie féminine soit fécondée, ou pour que la partie masculine soit fécondante. Une communication aberrante se fait dans une dimension transversale entre sexes cloisonnés. <...> Ce qui est découvert, c'est le monde où l'on ne parle plus, l'univers silencieux végétal, *la folie des Fleurs*" (1986, pp. 163-164, 166, 210).

Plutôt que de présenter cet "hermaphroditisme initial" en *ultime niveau de la théorie proustienne*, comme nous le propose G. Deleuze et tous ceux qui le suivent, il convient d'étudier les thèmes d'inspiration végétale en rapport avec le *style-substance* (Genette) ou l'*écriture-transsubstantiation* (Kristeva). Car la production du texte se conforme à l'univers botanique. Elle se réfère à ses multiples formes et couleurs dont elle tire par ailleurs le principe transformationnel. Comme s'il s'agissait en effet de l'accroissement ou de la division d'une plante, les éléments textuels se dédoublent à l'infini jusqu'à ce que l'un se transforme en l'autre : *l'ici* en un *ailleurs* (cf. Ricardou, 1975,

p. 12). Tout comme une plante évolue de la graine à la fleur, et de la fleur au fruit, les signes se transforment en d'autres signes, les signifiés en d'autres signifiés, les formes relativement simples en formes plus complexes.

Apparemment, tout est sujet de cette métamorphose-*germination* : les êtres humains, les objets physiques et les phénomènes naturels. Elle change les fleurs et les arbres et va même jusqu'à transformer les images d'Albertine, si multiples et si différentes, en une véritable "multiplication d'elle-même" (*Recherche*, t. 3, p 577). Sous le regard attentif de Marcel, la jeune fille endormie se métamorphose en une plante inconnue, sinon en un paysage nocturne sur la grève. Animée de "la vie inconsciente des végétaux", son beau corps allongé se transforme en "longue tige", le murmure en "brise", la respiration en "zéphir marin", le sommeil en "clair de lune", la chevelure en "ces arbres lunaires grêles et pâles", et le ventre en "horizon quand le soleil a disparu" (op. cit., t. 3, pp. 578-583).

Quoique ambiguë pour le bon sens, la transposition n'en est pas moins convaincante, au moins sur le plan sémantique, puisqu'elle se conforme aux lois de transposition d'un système de signification en un autre. Du moment que les connexions métaphoriques dépendent nécessairement de "l'existence, dans la langue et dans les normes, de classes sémantiques distinctes" (Rastier, 1987, p. 195), 'jeune fille' peut être métaphorisé par 'longue tige', 'clair de lune' ou 'zéphir marin', pour cette simple raison de principe qu'il n'y a pas d'autres classes d'objets auxiliaires qui puissent exprimer le sens que ces objets véhiculent. Si 'Achille' est par ailleurs comparé à 'lion', cela ne tient, selon F. Rastier, ni au contenu de 'Achille' ni à celui de 'lion', mais au "fait qu'il n'existe pas en français de classes des "êtres courageux", à la différence de celles des héros grecs et des félins sauvages" (op. cit., p. 196).

B. Comme l'étude est essentiellement centrée sur les occurrences du thème végétal, la question est évidemment de savoir comment délimiter le contenu d'un mot-*thème*. La définition adoptée est en grande partie sémantique (cf. Ducrot & Todorov, 1972, p. 284 ; Rastier, 1989, pp. 54-65). En tant que classème, le mot - *thème* est étudié relativement au degré de généralité qui va croissant du taxème au domaine, et du domaine à la dimension (cf. Rastier, 1987, ch. II ; 1994a, p. 94, note 31).

Ainsi, dans la classe microgénérique, le thème végétal s'articule sur l'opposition entre différentes espèces de plantes : 'aubépines', 'lilas', 'pommiers', 'iris' ou 'orchidée'. Tandis que, dans la classe macrogénérique, il est plutôt soumis à l'opposition entre les dimensions sémantiques de généralité croissante : //végétal// vs //humain//, //végétal// vs //artistique//, //végétal// vs //religieux//, etc. La récurrence des sèmes génériques est d'ailleurs suivie d'une récurrence de sèmes spécifiques. Car, en sémantème, le mot-*thème* témoigne aussi de ses particularités spécifiques inhérentes. En grande partie relevant des sens de la perception, elles orientent la catégorie dissimilatrice vers l'opposition entre /rose/ et /blanc/, /sucré/ et /amer/, /symétrique/ et /asymétrique/, /saillant/ et /creux/, etc.

Chose curieuse : il n'est pas rare que les éléments d'un même taxème soient beaucoup plus dissimilés, aussi paradoxal que cela puisse paraître, que les éléments de dimensions sémantiques différentes. Au lieu de s'articuler sur l'opposition entre les éléments sémantiquement "éloignés", la catégorie dissimilatrice va opposer en priorité les éléments sémantiquement "proches". Soit par exemple l'opposition entre 'aubépine' et 'épine rose' qui s'annonce beaucoup plus pertinente, dans la *Recherche*, que l'opposition macrogénérique entre 'épine rose' d'une part, et 'sonate', 'jeune fille' ou 'gâteau d'amandes' de l'autre. Relevant de la différence entre /rose/ et /blanc/, elle permet d'afférer à 'épine rose' quelques traits spécifiques par contagion.

Autant dire que le champ thématique donne par ailleurs sur la récurrence des sèmes afférents. En grande partie soumis au réseau associatif, il relève non seulement du contenu des traits inhérents, génériques et/ou spécifiques, mais aussi et d'abord d'un groupement de sèmes afférents : /pieux/ + /artistique/ + /festival/ + /gustatif/ + /féminin/ + /libidinal/. Relativement stables, ils sont induits, tout au long du texte, par assimilation à de telles lexies comme "mois de Marie", "autel d'église", "festivité", "hourie de Perse", "fiancée de village", "houlette rococo", "gourmandise", "guipures", "ruches", "fromage blanc", "chevelure", "silhouette", etc.

Pour autant, les traits inhérents ne sont pas *seuls* à fonder le *continuum* thématique. Car le système descriptif dépasse considérablement le cadre d'un savoir positiviste. Plutôt que d'assurer une dénomination dénotative, et de se limiter tout logiquement aux occurrences de 'plante', 'fleur', 'étamine', 'pistil', 'lilas', 'pommiers' ou 'aubépine', il s'associe à beaucoup d'autres objets, sans toutefois être comblé par chacun d'entre eux en particulier. Au lieu de se fixer sur une classe générique précise, ses diverses lexicalisations renvoient en même temps à plusieurs classes d'objets, où l'un ne réfute pas l'autre : le végétal le catholique, le catholique l'esthétique, l'esthétique le vestimentaire, le vestimentaire le corporel, le corporel le culinaire, le culinaire le libidinal.

Bref, en reprenant le mot de J.-P. Richard, il serait plus juste de nommer *athématique* ce qui est étudié comme une série thématique (1974, p. 287).

C. Comme le thème va d'extension en extension, il se rapporte non seulement à l'ensemble des plantes connues, mais aussi et d'abord à d'autres classes de dénotés. Indexé à divers systèmes de relations, il étend à l'infini le jeu de ses significations. De sorte que les rapports entre ses divers états s'étendent en kaléidoscope de connaissances aussi multiples que variées. Située par rapport à ces données, l'interprétation change avec les conditions

de sa description (cf. Rastier, 1994b, p. 13). Là où le critique d'art s'enthousiasme du retour proclamé à la Nature, le linguiste est préoccupé de la spécification des traits sémantiques pertinents. Là où le styliste s'intéresse à l'effet d'un motif floral en tant que détail vestimentaire, le psychanalyste constate en connaissance de cause le déplacement de la libido refoulée. Plutôt que d'examiner le trajet des pulsions libidinales, si passionnant soit-il, le sémioticien s'intéresse à l'interaction des différents types de systématité.

Hétéroclite par principe, l'écran de références est d'autant plus désordonné et mosaïque qu'il renonce à toute donnée privilégiée. De plus en plus, il ressortit au domaine du palimpseste (cf. Genette, 1966). Si bien que le parcours interprétatif tend à ressembler au bricolage, au sens de Cl. Lévi-Strauss. Et cela d'autant plus que sa véritable vertu consiste non seulement dans l'emploi des "moyens de bord", mais aussi et surtout dans " l'abandon déclaré de toute référence à un *centre*, à un *sujet*, à une *référence* privilégiée, à une origine ou à unearchie absolue" (Derrida, 1967, p. 418).

Plutôt que de rappeler le tissu, le texte littéraire s'apparente à un feutre aux fibres accolés en plein désordre ¹. Même s'il n'est pas réduit à l'inventaire des "pièces et morceaux" (cf. Rastier, 1987, p. 246, note 54), rien n'empêche cependant de le traiter en termes d'*éclatement*, d'*écartèlement* ou de *morcellement* ². Car le monde ordonné selon les lois universellement reconnues se voit finalement remplacé par un monde privé de tout centre

¹ Cf. "La culture moderne que nous appellerons "mosaïque" nous offre un écran de références semblable à une série de fibres accolées au hasard : les unes longues, les autres courtes, les unes épaisses, les autres fines, placées, à l'extrême, dans un désordre total. Cet écran s'établit par la submersion de l'individu, dans un flux de messages disparates, sans aucune hiérarchie de principe <...> Désormais, la texture de cet écran de connaissances est profondément changée, elle tend plutôt <...> vers une sorte de système fibreux, de *feutre* : les fragments de notre connaissance sont des bribes sans ordre, liées au hasard par de simples relations de proximité <...> sans structure définie donc, mais avec une *cohésion* qui peut, autant que la liaison logique <...>, assurer une certaine densité de l'écran de nos connaissances" (Moles, 1967, pp. 28, 29 et *sq.*).

² Cf. "L'analyse textuelle ne cherche pas à savoir par quoi le texte est déterminé <...>, mais plutôt comment il *éclate* et *se disperse*" (Barthes, 1973 a, p. 1653).

d'orientation. Pensé comme "une série de substitutions de centre à centre", il cède, dans la critique post-moderne, à un non-lieu, où le centre n'est vraisemblablement plus, et où tout est centre (Derrida, op. cit., pp. 409-428 ; cf. Eco, 1979, p. 22). Ainsi, pour G. Deleuze, " l'essentiel est que les parties de la Recherche restent morcelées, fragmentées, *sans que rien leur manque* : parties éternellement partielles entraînées par le temps, boîtes entrouvertes et vases clos, sans former un tout ni en supposer un, sans manquer de rien dans cet écartèlement" (1986, p. 193). De même, pour G. Genette : "Cette perception indirecte est nécessairement une perception mutilée <...>. Ce palimpseste du temps et de l'espace, ces vues discordantes sans cesse contariées et sans cesse rapprochées par un inlassable mouvement de dissociation douloureuse et de synthèse impossible, c'est sans doute cela, la vision proustienne" (1966, p. 50, 51). Et pour G. Poulet : "L'univers proustien est un *univers en morceaux*, dont les morceaux contiennent d'autres univers, eux aussi, à leur tour, en morceaux" (Poulet, 1963, p. 54 - cité par Deleuze, 1986, p. 149).

D. En dépit de la mouvance du centre d'attraction, le principe de la cohérence textuelle n'est pas pour autant sapé. Malgré ce qu'on a l'habitude de croire, l'univers proustien n'est pas "fragmenté", encore moins "mutilé", mais plutôt articulé selon ses propres principes internes. Que l'ensemble de références données soit hétéroclite, les lectures nombreuses et disparates, rien n'empêche l'unicité du regard portée sur l'œuvre. En premier lieu, elle revient au Narrateur, cette figure de proue de la *Recherche*, "parce qu'il s'agit d'une œuvre composée autour de ce centre" (Tadié, 1971, p. 236).

La cohérence est d'ailleurs respectée dans la mesure où les faits ainsi rassemblés sont traités sous le rapport du sens qu'ils produisent (cf. Barthes, 1957, p. 685). Ce que certains prennent pour une sorte de *bric-à-brac*,

l'univers en morceaux ou le *monde fragmenté*, n'est alors rien d'autre que la mise en relation de divers systèmes de signification. Malgré la pluralité des codes engagés, le linguistique y occupe une place d'autant plus privilégiée qu'il agit non seulement en moyen de translation, mais aussi et surtout en système de modélisation primaire (Lotman - Ouspensky). Plus les "systèmes modelants secondaires" s'articulent sur les bases linguistiques, plus ils s'organisent en structures complémentaires, et non autonomes ³.

Leur interaction s'effectue au fur et à mesure qu'ils entrent en connexion, selon le principe : n de la classe d'objets $A \rightarrow n-1$ de la classe d'objets B . En grande partie due à la *rhétorisation* des rapports ⁴, l'accessibilité entre différents univers sémiotiques repose sur deux relations fondamentales : la dissimilation et l'assimilation (cf. Deleuze, 1972 ; Rastier, 1991, ch. VIII ; 1994a). A cet effet, les relations d'incompatibilité et d'identité sont d'autant plus complémentaires que l'une est obligatoirement suivie de l'autre. Si la

³ Evidemment, la question est de savoir s'il s'agit là du langage ou d'une langue. Comme le russe utilise le même mot "jazyk" pour dire les deux : 'langage' et 'langue', la traduction de *La structure du texte artistique* de Lotman se prête à des confusions. Selon M. Arrivé (1976, p. 132, note 6), le mauvais choix du terme s'annonce déjà au début de l'ouvrage. De sorte que la fonction de modélisation primaire revient tantôt au langage, tantôt à une langue naturelle : cf. "Les systèmes modélisants secondaires, comme tous les systèmes de signes, se construisent sur le type du *langage*. Cela ne signifie pas qu'ils reproduisent tous les côtés des *langues* naturelles" (Lotman, 1973, p. 3).

Sans donner la préférence à chacun d'entre eux en particulier, on doit souligner que les termes ne s'excluent pourtant pas. Bien au contraire, ils sont en rapports d'autant plus complémentaires qu'ils mettent en évidence divers aspects du phénomène décrit. Autant le langage contribue à modeler la typologie des cultures selon le critère de généralité croissante, autant une langue nationale en définit la spécificité. Sans succomber à cette tentation d'y voir la différence de la *Weltanschauung*, il convient toutefois de constater que les sémioticiens français sont de plus en plus enclins à se pencher du côté de la spécificité. Tout en admettant l'indépendance du signifié à l'égard du signifiant, en grande partie relevant du postulat aristotélien que les "états de l'âme" exprimés par les signes sont les mêmes pour tout le monde, ils ne veulent tout de même pas négliger les différences des langues et des cultures. Ce qui explique notamment cette confusion de nombre pour le mot "culture" : là, où le sémioticien russe dit "la sémiotique de *la* culture", son homologue français préfère "la sémiotique *des* cultures" (cf. Rastier, 1992a, p. 183 ; 1989, p. 6).

⁴ A cet effet, cf. la rhétorisation de la linguistique et la description linguistique des phénomènes rhétoriques (Rastier, 1994a).

relation d'incompatibilité met en relief les sèmes génériques incompatibles, la relation d'identité actualise les sèmes spécifiques identiques.

Autrement dit, pour que la connexion d'univers soit établie, il faut que les sémies des domaines et dimensions sémantiques différents possèdent au moins deux sèmes génériques incompatibles, et au moins deux sèmes spécifiques identiques. La mise en relation n'est alors rien d'autre qu'une connexion métaphorique et/ou symbolique. Autant elle propage dans la sémie comparée des traits génériques afférents, autant elle permet d'actualiser par assimilation les traits spécifiques communs (cf. Rastier, 1987, ch. VIII). Ainsi, lorsque les aubépines de Combray sont successivement associées aux 'fiancée de village', 'mois de Marie', 'autel', les traits génériques qui leur sont afférés sont /animé/ + /féminin/. Quant aux traits spécifiques /virginité/ + /jovialité/ + /piété/, si évidemment incongrus dans leur ensemble, ils sont respectivement afférés par assimilation à 'fiancée', 'ruches', 'pompons', 'autel', 'église', etc.

Sémiotiquement parlant, c'est la transposition des signes d'un système en signes d'un autre système. Elle réussit à rapprocher les objets d'univers disparates, "dans les anneaux nécessaires d'un beau style", et contribue par ailleurs à "les soustraire aux contingences du temps" (*Recherche*, t. 4, p. 468). De sorte que l'*ici* et l'*ailleurs* (Ricardou), les figures du passé et du présent, se voient finalement réunis "en dehors du temps" (op. cit., t. 4, p. 450). D'un ornement du discours, le trope devient un mode herméneutique. Car, au lieu d'éloigner du vrai, il permet d'y accéder⁵. Autant dire que la structure d'ensemble est de surcroît équilibrée par le signifié transcendant qu'est l'essence elle-même. Vérité "enfin conquise", elle sert de cet ultime point de

⁵ Selon F. Rastier, l'attitude à l'égard du trope varie en fonction de l'approche pratiquée. Si pour les partisans d'un réalisme empirique, les tropes font obstacle à la représentation du monde, il en est autrement pour les tenants d'un réalisme transcendant. Loin d'être ornemental et superflu, il y passe pour une véritable révélation. D'un travestissement, il devient un voile ou un surplis (1994a, pp. 87-91).

convergence qui limite considérablement le jeu de significations, sans toutefois les réduire à une seule possible.

Ce qui convient en l'occurrence, c'est d'atteindre la réalité secrète des choses, et non "cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun" que sont les sensations quotidiennes banalisées par l'habitude (op. cit., t. 4, p. 468). Plutôt que de s'adonner à "une simple vision cinématographique" (op. cit.), il faut redonner le sens aux moindres signes du monde extérieur que l'habitude leur avait fait perdre. D'où cette intention herméneutique qui rend l'interprétation d'autant plus obsessionnelle, dans son "excès d'étonnement", qu'elle prend les moindres "sillons" de la réalité, apparemment si insignifiants, pour une véritable voie anagogique (cf. Eco, 1992, pp. 106-117). Ces traits-*sillons* contribuent à exprimer l'essence des choses, "en partie subjective et incommunicable" (*Recherche*, t. 1, p. 1121), parce qu'ils se font convertir en quelque chose d'autre. Loin de se laisser définir en tant que tels, ils s'apposent en *analogon* de ce qui se rapporte habituellement à une autre classe de définition. C'est pourquoi le ciel n'est pas qu'un "espace visible au-dessus de nos têtes" (*le Pt Rob*), mais "un beau Turner", l'odeur du café au lait n'est pas qu'une simple sensation gustative, mais une "vague espérance d'un beau temps", "une lueur n'est pas qu'une lueur", mais "un vase rempli de parfums, de sons, de moments, d'entreprises, de climats" (op. cit.).

Certes, l'*ailleurs* est l'une des particularités du mode symbolique. M. Proust n'a-t-il pas écrit, lui-même : "Cette apparence avec laquelle ils <les pays peints par les artistes> nous charment et nous déçoivent *et au-delà de laquelle nous voudrions aller*, c'est l'essence de cette chose en quelque sorte sans épaisseur - mirage arrêté sur une toile - qu'est une vision" (*Mélanges*, in *CSB*, pp. 177-178), ou "Il reste devant cet arbre, mais *ce qu'il cherche est sans doute au-delà de l'arbre*" (*Au temps de Jean Santeuil*, in *CSB*, p. 417),

ou "je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait fait impression, un nuage, un triangle, une tour, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait dessous quelque chose de tout autre que je devais tâcher de trouver, une pensée qu'ils signifiaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qui semblent représenter seulement des objets matériels" (*Recherche*, t. 4, p. 817) ?

De plus en plus, la *Recherche* tend à se transformer, au bon gré du narrateur, en "tissu d'hiéroglyphes". Plus Marcel appréhende les formes de ce monde comme les "signes d'autant de lois et d'idées" (op. cit., t. 4, p. 457), plus la critique "suspenseuse" (Eco, 1994) est contrainte de le suivre. Autant que le narrateur, elle s'interroge sur la signification cachée des choses, afin de "descendre plus avant dans leur secret" (op. cit., t. 1, p. 136). Qu'il s'agisse de l'épine rose ou de l'ombre d'un nuage sur l'eau, des arbres d'Hudimesnil ou des clochers de Martinville, le signifiant-voile résiste partout à l'exploration. G. Deleuze parle des "boîtes entrouvertes" et des "vases clos" comme des figures fondamentales de l'œuvre proustienne⁶. Et J.-P. Richard reprend, quant à lui : "Voilé, le sens se retire derrière un écran d'opacité : mais ce retrait en accroît encore, selon la fascination propre à tout caché, le caractère excitant et désirable. <...> Sous le signifiant-obstacle le sens

⁶ "La première figure est dominée par l'image des boîtes entrouvertes, la seconde par celle des vases clos. *La première (contenu-contenant) vaut par la position d'un contenu sans commune mesure ; la seconde (partie-tout) vaut par l'opposition d'un voisinage sans communication*" (Deleuze, op. cit., p. 142). Cf. par ailleurs le "rideau sonore" de la phrase musicale (*Recherche*, t. 1, p. 208) ; "les voiles blancs de l'aubépine" (op. cit., t. 1, p. 852) ; "petits couvercles salis, sous lesquels devait être cachée cette odeur comme sous les parties gratinées le goût d'une frangipane" (op. cit., t. 1, p. 870) ; "ces plaisirs de l'hiver, desquels les chrysanthèmes m'avaient semblé être l'enveloppe éclatante" (op. cit., t. 1, p. 597) ; "Et cette démarcation était rendue plus absolue encore parce que cette habitude que nous avons de n'aller jamais vers les deux côtés un même jour, dans une seule promenade, mais une fois du côté de Méséglise, une fois du côté de Guermantes, les enfermait pour ainsi dire loin l'un de l'autre, inconnaisables l'un à l'autre, *dans les vases clos et sans communication entre eux*" (op. cit., t. 1, p. 133) ; "le geste, l'acte le plus simple reste enfermé comme dans mille vases clos dont chacun serait rempli de choses d'une couleur, d'une odeur, d'une température absolument différentes (op. cit., t. 4, pp. 448-449).

désormais s'indique en s'enfonçant ; sa fuite implique tout à la fois creusement et clôture <...> A partir de cette triple disposition - voile, couvercle, ou enveloppe - du signifiant-obstacle s'imaginent aisément les gestes corrélatifs d'un effort de déchiffrement" (1974, pp. 175, 176, 178 ; cf. 1973, p. 2).

II

La structuration du texte écrit répond au caractère des renvois, et à toute la problématique théorique qui en résulte. Si le chapitre I s'adresse au sens du texte littéraire, et aux problèmes de son interprétation, les chapitres qui suivent en prolongent les principes et concrétisent l'application. Ecrits sous forme d'essais, ils s'alignent sur différentes étapes de la transposition, en optant successivement sur les relations d'afférence⁷ : *végétal* -> *vestimentaire* (ch. I), *végétal* -> *corporel* (ch. II), *végétal* -> *catholique* (ch. III), *végétal*-> *esthétique* (ch. IV).

Quoique essentiellement descriptifs, ces chapitres poursuivent quelques objectifs théoriques propres.

Outre différents ordres de description, c'est aussi le fondement sémantique des tropes, la plausibilité de la relation d'afférence, l'illusion référentielle et le vraisemblable, les rapports entre le réel et le monde de l'œuvre, la surdétermination et la typification, la vision unitaire du monde, etc.

Précisons quelques principes de méthode.

⁷ La succession des chapitres n'est pas pour autant conforme au véritable état des choses. Plutôt que de reproduire cette simultanéité des relations réciproques, telle qu'elle existe chez Proust, la description est successive. En reprenant le mot de J.-P. Richard, il faut reconnaître : "La difficulté de tout compte rendu structural tient à ce qu'il faut décrire à la suite, successivement, ce qui en fait existe à la fois, simultanément" (cité par Derrida, 1967, p. 41).

(i) Comme toute lecture est soumise à des conditions herméneutiques, l'identification des sémèmes en relation d'isotopie en dépend énormément. En règle générale, c'est le global qui détermine le local. Tout comme la signification du mot s'actualise dans le contexte, le sens du texte littéraire se définit relativement au genre, aux conventions artistiques et à la culture, dont il se réclame. Plutôt que de se tenir à l'immanence du "texte seul", l'actualisation des traits sémantiques relève des connaissances encyclopédiques de toutes sortes. Car "toute lecture, sémiotique ou non, met inévitablement en jeu de telles connaissances" (Rastier, 1992a, p. 183). Telles sont par exemple les prescriptions du système de la Mode qui interviennent en interprétants externes pour expliciter la relation *végétal* -> *vestimentaire*. Si les fleurs apposées en détail d'ornement dépassent chacune à sa manière le côté fonctionnel, elles ne se réduisent pourtant pas au signifié mondain. Tantôt la fleur connote la jeunesse, parce qu'elle s'accorde avec le printemps. Tantôt elle est snob, parce qu'elle est exotique. Tantôt elle est provocante, parce qu'elle se rapproche des traits féminins. Partout, le signifié de l'énoncé vestimentaire dépend des normes socialement codifiées.

Or, il n'est pas rare que les connaissances encyclopédiques attestées agissent en véritable code secondaire, au sens de Lotman. Il en est ainsi chaque fois que le parcours interprétatif met en scène les références à tel ou tel texte antérieur à l'œuvre, et par là à l'histoire et à la culture. Soit quelques lexies mises entre guillemets, dans la description de l'église de Combray, qui s'offrent "sous la forme et avec l'autorité littéraire d'une citation" (Richard, 1973, pp. 21-22). Ce qui incite le critique à les prendre d'abord pour un simple renvoi au "murmure anonyme d'une légende", puis pour un *prélèvement* de l'un des livres favoris de Proust adolescent : du *Récit des temps mérovingiens*.

La source définie, la question est évidemment de savoir quel est le statut de ce "texte dans le texte". Sa véritable fonction est apparemment plus qu'un hommage rendu par Proust à Augustin Thierry. Pour J.-P. Richard, "la catégorie du mérovingien n'est pas seulement, ni même sans doute principalement marquée pour Proust par le thème du miracle. Le merveilleux n'y intervient qu'à titre secondaire comme moyen peut-être d'équilibrer ou de réparer l'inquiétude causée par des activités d'un ordre tout-à-fait différent : activités marquées par un puissant instinct d'agression et de violence" (op. cit., p. 26). Plutôt que de se limiter au merveilleux, le mérovingien sert en fait de support à une "fantasmagorie de l'assaut coupable". Ce qui permet au critique de le placer finalement sous l'emprise du désir frappé de l'interdit, et de l'associer par ailleurs aux souterrains érotiques du donjon de Roussainville, au sous-sol du petit pavillon "hypogéen" des Champs-Élysées ou au métropolitain de Paris pendant la guerre.

Qu'il s'agisse en effet de l'identification des traits inhérents et/ou afférents, les contraintes linguistiques sont partout assujetties au même principe de méthode. Tout comme la valeur d'une unité linguistique est définie à partir de l'unité supérieure, le palier microsémantique dépend du palier macrosémantique. Connue sous le nom de "cercle philologique" (Spitzer, 1970), la démarche interprétative n'est certes plus linéaire, mais circulaire. Ce qui incite F. Rastier à dire : "ce cercle à proprement parler méréologique unit le local au global, puis le global au local. Mais c'est le global qui détermine, en dernière instance, le local ; et dans le détour interprétatif s'opère la production du sens" (1992a, p. 186).

(ii) Pour autant, le sens n'est évidemment pas donné. Relevant des conditions herméneutiques, il dépend d'ailleurs de l'ensemble de contraintes contextuelles. Si le parcours interprétatif puise çà et là dans toutes sortes de parallèles risqués et ambigus, comme par exemple l'analogie entre les

pommiers en fleurs et l'objet 1900, la chevelure ondulée des lilas et l'indéfrisable du coiffeur Marcel, c'est qu'il emprunte à l'œuvre jusque dans les procédés d'analyse. Procédure et finalité, le texte concrétise sa lecture. Construit de manière à contrôler son propre décodage (Riffaterre, 1979), il apparaît comme "une série de contraintes qui dessinent des parcours interprétatifs" (Rastier, 1979, p. 18 ; cf. Lotman, 1970, p. 90).

Plus les sémèmes s'organisent en relations d'isotopie, plus le texte répond au principe de cohérence interne. Ce qui importe alors, ce n'est pas tellement les rapports entre le signe et son référent extra-linguistique, comme le suggère la théorie référentielle, mais plutôt les rapports de signe à signe. Comme "le langage est le seul réel" que la sémantique des textes ait à connaître (Rastier, 1992b, p. 85), la seule chose qui compte vraiment, c'est la plausibilité des relations d'afférence. Apparemment, les tropes en présentent le cas particulier. Soit la métaphore de femme-*fleur*, ou de fleur-*femme*. Si évidemment chère à Marcel Proust, elle n'est en fait ni vraie ni fausse, car elle renvoie le moins possible au référent réel. Du moment que le texte littéraire n'a pour référent que son propre univers, elle se réfère uniquement au "monde de l'œuvre" (Ricœur). Conditionnée par les normes littéraires, seules garantes de sa plausibilité, elle ne peut être que productive ou ornementale. Moins banale est la teneur qu'elle véhicule, plus grande est sa force illocutionnaire. Son pouvoir suggestif va croissant aussitôt qu'elle se rapporte, en support à la projection de la libido refoulée, à toutes ces jeunes femmes issues du feuillage : élégantes, paysannes ou midinettes. Sans trop insister sur cette interprétation, si importante soit-t-elle aux yeux d'un psychanalyste, il faut admettre seulement que l'énoncé métaphorique passe pour une nouvelle pertinence de sens afin de devenir l'une de ces "métaphores sans prix qui sont la formule révélatrice d'une vérité <...> enfin conquise" (*Recherche*, t. 1, p. 862).

(iii) En tant que "processus sémiotique complexe" (Rastier, 1994b), le texte met en jeu, du moins sur le palier microsémantique, différentes modalités sémiotiques. Car, si évidemment analogues aux transformations du pavé de baptistère de Saint-Marc ou de la biscotte trempée dans une infusion, les métamorphoses subies par le végétal proustien tiennent compte des interactions polysémiotiques. Plutôt que de se limiter aux rapports entre les graphèmes et les phonèmes, les signes de ponctuation et les courbes mélodiques, les morphèmes et les lexies, elles portent d'ailleurs sur les rapports inter-sémiotiques. Plus l'évolution du motif végétal s'impose comme une sorte de transsubstantiation, plus elle met en relief l'interaction dynamique entre le contenu linguistique et les contenus véhiculés par d'autres modalités sémiotiques.

La relation établie est d'autant plus hétérogène qu'elle tend à réunir, en dépit de la spécificité, divers types de signes. Même si une phrase musicale est distincte d'un tableau, les pétales de fleur ont peu de commun avec les joues d'une jeune fille, un énoncé linguistique ne ressemble pas à une cathédrale, rien n'empêche leur compatibilité à l'intérieur d'une même molécule sémique. Ce qui s'explique non seulement par l'indépendance du signifié à l'égard du signifiant, mais aussi par la multimodalité de la langue. Autant elle permet l'interaction des canaux perceptifs dans une métaphore synesthétique, autant elle rend possible l'interaction des différents systèmes sémiotiques (cf. Rastier, 1994b, pp. 212-213).

De ce fait, les paramètres du parcours interprétatif sont polysémiotiques par excellence. De même qu'un geste ou une mimique conditionnent l'actualisation d'un trait sémantique, de même l'interprétant d'une relation sémique est souvent non-linguistique. Si les termes hétérogènes se rapprochent, telles les fleurs de la Vivonne et les *Nymphéas* de Monet, c'est parce qu'ils sont de surcroît compatibles avec un principe unificateur de base

: la *Weltanschauung* ou la "vision unitaire du monde" (Panofsky). Classique ou moderne, elle sert partout de principe régulateur : autant elle régit la perception des formes phénoménales, autant elle conditionne la production et l'interprétation. Plus elle engage le rapport du linguistique au non-linguistique, plus elle articule la détermination du culturel sur le textuel, selon le même principe de typification. Car " l'artiste, tout aussi bien que l'écrivain, a besoin d'un "vocabulaire" avant de se risquer à "copier" la réalité" (Gombrich, 1987, p. 118).

Je dois beaucoup à mes directeurs de recherche François Rastier et Georges Molinié qui m'ont permis de découvrir l'espace de la sémiotique et de la sémiostylistique françaises. Ma gratitude va aussi à Marie-Magdeleine Vérynaud, et à sa passion pour le jardin de Proust auquel elle reste fidèle. Ainsi qu'à tous les collègues et amis qui m'ont aidé à d'autres titres ; ils se reconnaîtront ici sans même que je les nomme.

Du sens d'un texte littéraire

"Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens" (P. Valéry, *Œuvres*, I, Gallimard, 1957).

Si, dans le célèbre article de Benveniste, l'analyse linguistique s'arrête à la phrase, la situation change radicalement ces derniers temps. Depuis l'avènement de la linguistique du discours, le texte "constitue non seulement l'objet empirique, mais l'objet réel de la linguistique" (Rastier, 1979, p. 5). La question est donc de savoir ce qu'est le texte, ou mieux encore, ce qu'est le texte littéraire. Sans prétendre à l'exhaustivité, d'ailleurs impossible pour une étude si lapidaire, il convient toutefois de redéfinir ce qui le rend tel qu'il est.

Comme toute définition n'envisage que quelques-uns de ses aspects, si importants soient-ils, nulle n'est entièrement conforme à ce qu'elle cherche à façonner si impérieusement. Située dans un contexte théorique donné, elle ne présente qu'une *seule* vision possible : toujours partielle, voire partielle. Analogue à la définition d'un mot que l'on retrouve dans un dictionnaire, elle passe pour une sorte de paraphrase de ce qu'il convient de définir en l'occurrence. Autant que la définition du dictionnaire, elle procède le plus souvent en intension et/ou en extension (cf. Mounin, 1974, pp. 97-98, 135, 180-181). Si, par extension, le texte relève des contraintes du langage, du genre ou de la situation de communication, par intension, il est plutôt décrit relativement à l'ensemble de ses traits caractériels : cohésion, contexte, introspection, etc ⁸.

⁸ Ainsi, selon F. Rastier, il suffit d'un seul mot pour composer un texte élémentaire, pourvu qu'il y ait des indications plus ou moins précises sur le genre. Soit de nombreux romans de Balzac dont il n'a écrit que les titres, "et qui à tout le moins tiennent des textes qu'ils résument" (1992, p. 224, note 6). Si ce n'est pas le genre, c'est le contexte qui fonde l'objet : "il suffit que deux signes linguistiques soient mis ensemble pour que des relations

A moins qu'on ne déclare que le texte littéraire est égal à lui-même ⁹, la meilleure des définitions possibles est d'ailleurs celle qui précise ce qu'il n'est pas. Si la définition par négation est aussi bienvenue, c'est qu'elle sépare l'objet étudié de tout ce qui lui est afférent. Car définir, c'est en quelque sorte délimiter le terme. Ce qui s'oppose en terme opposé, du moins dans le Formalisme russe, c'est évidemment un "fait de vie". Mis en comparaison avec un "fait de littérature", il révèle un certain "surplus" esthétique qui s'y ajoute en supplément : la "littéarité". Si vague et relative que soit cette notion, elle contribue cependant à relever la spécificité de l'objet. Pour autant, il ne s'agit certainement pas d'aller confronter le texte à tout objet pris au hasard. Plutôt que de le rapporter à n'importe quel objet de la vie quotidienne, en disant par exemple que "ceci n'est pas une pipe", il convient de procéder par le genre proche. Soit la distinction que R. Barthes fait entre le texte et l'œuvre ¹⁰. Quoique proches, les termes ne se confondent pourtant jamais. Si l'œuvre est considérée comme un objet fini, le texte est en revanche conçu comme un champ méthodologique à caractère pluriel. Autant que le "réel"

contextuelles s'établissent entre eux" (ibid., p. 207). Soit la première version d'*Hérodiade* de Flaubert qui comporte ces quelques mots écrits : Machaerous, forteresse, ville - paysage. Malgré son caractère rudimentaire, elle est toutefois considérée comme un texte, car la textualité est "dans la mise en jeu d'au moins deux composantes sémantiques" (op. cit., cf. Rastier, 1989).

⁹ Pour prouver que la tautologie est le fondement des lois logiques, cf. "on appellera textes les objets dont on dit qu'ils sont des textes" (Arrivé, 1973, p. 53).

¹⁰ A cet effet, il est curieux de suivre la mouvance du terme 'texte'. Ce que R. Barthes attribue au texte, M. Bakhtine l'écrit à propos de l'œuvre littéraire (1979, pp. 281-307, 361-373). De sorte que l'œuvre est respectivement définie à travers "le contexte externe", et "les rapports dialogiques" de texte à texte, tandis que le texte est implicitement réduit à sa forme écrite, sinon aux rapports internes de signe à signe. Selon le critique russe, la distinction est d'autant plus pertinente qu'elle délimite différents champs d'action. Si le texte est soumis aux bons soins de la linguistique (immanente), l'œuvre est en revanche placée sous la responsabilité de la philologie : cf. "La linguistique a affaire au texte, et non à l'œuvre. Ce qu'elle dit de l'œuvre est introduit en contrebande, sans dériver de l'analyse linguistique. <...> En simplifiant considérablement les choses, <on peut dire> : les relations nettement linguistiques (soit donc l'objet de la linguistique), c'est les relations de signe à signe à l'intérieur du système de langue ou de texte (autrement dit les relations linéaires entre les signes)" (op. cit., p. 302).

lacanien, il "se démontre" pendant une lecture-*production* (1971 b, p. 1212 ; cf. 1973 b, pp. 1684-1687).

Si ambiguë soit-elle, la définition par analogie n'est pas exclue non plus. Comme elle contribue à signaler les particularités de la textualité, la cohésion, la cohérence ou la mouvance, nombreux sont les modèles d'explication qui y recourent. Notamment, il en est ainsi lorsqu'on veut démontrer les lois des transformations textuelles par analogie avec les lois de croissance. O. Ducrot & T. Todorov constatent : "Le premier, et le plus répandu des modèles est celui de la plante : c'est un modèle organiciste" (1972, p. 191). Soit la métaphore biologique qui rapporte le texte à un "*organisme* qui croît par expansion vitale, par "développement" (Barthes, 1971 b, p. 1215). Autant que le germe d'une plante, le texte semble contenir son programme génétique global. Si les différentes parties de la fleur évoluent par modification d'un même organe, le texte littéraire est généré, dans le modèle explicatif de M. Riffaterre (1979), par l'expansion d'un certain noyau sémique. Les transformations syntagmatiques s'effectuent à partir d'une phrase matricielle minimale, par adjonction ou enchâssement, jusqu'à ce que chacune de ses composantes engendre les formes plus complexes. Dans la plupart des cas, le pronom devient nom, le nom groupe nominal, l'adjectif proposition relative, etc. Soit par exemple *Les bijoux* de Baudelaire que Riffaterre résume sous forme d'une phrase minimale : "elle prenait des poses érotiques pour m'exciter" (op. cit., pp. 45-60). Comme s'il était question d'un œuf fécondé, la phrase semble contenir la structure sémantique préformée. Ce qui facilite les transformations qui surviennent. Par accumulation des représentations métonymiques, 'elle' engendre 'bras', 'jambe', 'cuisse' et 'reins'. Cette première expansion en détermine une autre, où les bras, les jambes et les cuisses se définissent comme "polis" et "onduleux". A son tour, chacun de ces adjectifs engendre sa propre définition, soutenue

d'une comparaison, jusqu'à ce que les membres du corps féminin se transforment définitivement en véritables objets de désir : "Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins, / Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne" (v. 17-18).

Le sens se fait ainsi découvrir tout au long du poème, parce que "les phrases reprennent en les développant les composantes sémiques du mot noyau" (Riffaterre, op. cit., p. 77). Comme si elles relevaient de la théorie de l'*emboîtement* (Derrida, 1967, p. 39), elles évoluent d'une forme relativement simple à des formes plus complexes, d'un complexe sémique de départ jusqu'au texte final. De sorte que la production du texte se conforme implicitement à l'extension d'une plante. Elle en évoque le déploiement dont elle tire d'ailleurs le schème, voire la "loi secrète". Surdéterminée par sa structure matricielle, elle extériorise sa "configuration sémantique interne". Telle la plante du jardin - dont Goethe nous parle dans *La Métamorphose des plantes* (1790) - qui évolue de la graine à la fleur et de la fleur au fruit ¹¹.

Quoique ambiguë, la définition par métaphore est d'autant moins fortuite qu'elle aide à comprendre ce qui ne peut être compris que sous forme imagée. Soit par ailleurs la métaphore textile qui établit les rapports d'équivalence entre le texte d'une part, et un *tissu*, un *voile* ou une *toile* de l'autre : cf. "L'analyse textuelle demande en effet de se représenter le texte comme un *tissu* <...>, comme une *trousse* de voies différentes, de codes multiples, à la fois entrelacés et inachevés" (Barthes, 1973 a, p. 1675). Ou mieux encore, entre le texte-*tissu* et le réseau de fils que font les araignées : cf. "La Recherche n'est pas bâtie comme une cathédrale ni comme une robe, mais comme une toile. Le Narrateur-araignée, dont la toile même est la Recherche en train de se faire, de se tisser avec chaque fil remué par tel ou tel signe : la

¹¹ Cf. "C'est alors qu'un à un se gonflent aussitôt des germes innombrables Enfermés tendrement dans le sein maternel de fruits gonflés de suc" (d'après Lacoste, 1992, p. 76).

toile et l'araignée, la toile et le corps sont une seule et même machine" (Deleuze, 1964, p. 218) ¹².

En grande partie motivée par l'étymologie, la définition par analogie rend raison de la forme interne du terme ¹³. Ce qui implique non seulement la notion de cohésion, mais aussi l'idée de l'écriture, voire de la lecture. Si évidemment chère à l'herméneutique, la métaphore du texte-*voile* est d'autant plus pertinente qu'elle insiste sur le "discernement d'un sens caché sous un sens apparent" (Ricœur, 1969, p. 260). Si bien que la lecture finit par ressembler au dévoilement de ce qui demeure si ingénieusement dissimulé, jamais découvert mais pressenti, sous une enveloppe extérieure ¹⁴.

Relevant de la théorie du double sens, elle est de plus en plus contrainte de suivre le principe allégorique, sinon symbolique, selon lequel l'un renvoie obligatoirement à l'autre : l'apparence à l'essence, le manifeste au latent, le littéral au figuré, la lettre à l'esprit (cf. Rastier, 1987, pp. 167-175 ; 1992b, p. 105, cf. p. 115, note 51).

Schéma de la communication

Comme le sens du texte reste le principal enjeu de toute pratique interprétative, la question est de savoir comment y procéder sans nuire au local ni délaisser le global. Sans prétendre à l'exhaustivité du panorama, il

¹² Dans une lettre adressée à Robert Dreyfus, en juillet 1905, Marcel Proust se compare à un "ver à soie" tissant les "longues soies" de ses phrases (*Correspondance*, t. V, p. 288 - d'après *Notes et variantes*, in *Recherche*, t. 4, p. 1265, note 1).

¹³ Dérivé du mot latin *textus*, 'texte' veut dire littéralement "ce qui est tramé, tissé ou entrelacé". Ce n'est qu'à l'époque impériale qu'il reçoit sa signification figurée pour dire "teneur (du discours), récit". Quant à son sens anagogique, il relève énormément de son emploi codifié dans le vocabulaire religieux, où il signifie jusqu'au début du XVIII^e siècle le volume qui contient les Évangiles : le livre d'évangiles porté par le diacre aux grandes messes (d'après Rey, 1992, p. 2112).

¹⁴ Cf. "O bons lecteurs qui avez sain l'esprit, / remirez bien la doctrine cachée / dessous le voile ici des vers étranges" (Dante, *Enfer*, IX, v. 61-63 - cité par Eco, 1992, p. 110).

convient d'en retracer quelques grandes lignes de mire afin de suivre l'évolution de la théorie interprétative d'un centre d'attraction à un autre. Le schéma communicatif est d'autant plus utile à cet effet que le sens n'est vraisemblablement plus pensé en dehors d'une situation de communication. C'est justement pourquoi il est à l'étudier relativement à l'ensemble de ses conditions et paramètres ¹⁵.

Selon R. Jakobson (1963, pp. 213-214), différents facteurs de la communication verbale peuvent être schématiquement représentés, comme suit :

CONTEXTE
DESTINATEUR MESSAGE DESTINATAIRE
CONTACT
CODE

Quoique plaidé pour expliciter les fonctions du langage, le schéma de la théorie de l'information est d'ailleurs utile pour délimiter quelques approches de l'analyse du discours. Comme chacune des théories est principalement centrée sur tel ou tel élément du modèle communicatif, la priorité est successivement accordée soit à l'auteur-*destinateur*, soit au lecteur-*destinataire*, soit au texte-*message*, soit au référent-*contexte*, soit au(x) code(s).

¹⁵ Cf. "Toute analyse tient pour admise la décomposition de l'acte de parole en quatre facteurs : l'émetteur, le récepteur, le message et le code" (Eco, 1965, p. 64, note 15).

1. Auteur-destinateur

Définir le *texte-message* dans son énonciation par l'auteur-*destinateur*, c'est en quelque sorte revenir à la célèbre formule de Buffon : "le style, c'est l'homme". Certes, il n'est pas rare que l'auteur s'investisse à tel point qu'il finit par s'identifier à son œuvre et à ses personnages. Tel est Léonard de Vinci dont les traits de figure se font facilement deviner sous les traits de la *Joconde*. Tel est Flaubert qui affirme : *Madame Bovary, c'est moi*¹⁶. Tel est, enfin, Tolstoï qui se prend pour Anna Karénine. Si l'auteur représente son œuvre jusqu'à en devenir le porte-parole auprès d'un critique attentionné, c'est qu'il est délibérément considéré comme médiateur entre l'œuvre et le monde, l'œuvre et le lecteur. Mieux encore, il est identifié au Créateur. Non seulement parce que l'œuvre d'art se fait surgir du néant, sans moule ni modèle, mais aussi et d'abord parce qu'elle est créée à son image. Chair de sa chair, elle le prolonge dans les moindres détails. Si bien que certains vont jusqu'à établir le parallèle entre les structures syntaxiques et la ponctuation d'une part, et la vision du monde de l'autre.

A s'en tenir à la personnalité, on risque d'y voir en effet les antécédents de l'œuvre. D'où notamment cette tentative, déjà fort ancienne, de projeter la personnalité d'artiste sur l'œuvre à laquelle il donne naissance. Et Sainte-Beuve d'affirmer : "la littérature n'est pas moins distincte ou du moins séparable du reste de l'homme. <...> Tant qu'on ne s'est pas adressé sur un auteur un certain nombre de questions et qu'on y a pas répondu, ne fût-ce que pour soi seul et tout bas, on n'est pas sûr de le tenir tout entier, quand même ces questions sembleraient le plus étrangères à la nature de ses écrits : Qu'en

¹⁶ En même temps, l'écrivain renonce à "mettre sa personnalité en scène". Dans une lettre à George Sand, il écrit : "Je crois que le grand art est scientifique et impersonnel. Il faut, par un effort d'esprit, se transporter dans les personnages, et non les attirer à soi" (d'après Eco, 1965, p. 209, note 24).

pensait-il en religion ? Comment était-il affecté du spectacle de la nature ? Comment se comportait-il sur l'articles femmes, argent ? Etait-il riche, pauvre ; quel était son régime, sa manière de vivre journalière ? Quel était son vice ou son faible ? Aucune des réponses à ces question n'est indifférente pour juger l'auteur et le livre lui-même, si ce livre n'est pas un traité de géométrie pure, si c'est surtout un ouvrage littéraire" (cité par Proust, in *CSB*, p. 221).

Pour autant, nul n'oserait associer Nerval et son œuvre à ses crises de folie, déduire les images des *Paradis artificiels* à partir d'un penchant pour les stupéfiants, réduire tout Proust à des impressions d'enfance. Toujours est-il que l'œuvre d'art n'a évidemment rien de commun avec les péripéties de la vie privée. Bien au contraire, elle est "le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices" (*CSB*, pp. 221-222). Ce que Proust reproche à Sainte-Beuve, c'est avant tout la "critique matérielle". Plus elle consiste à "ne pas séparer l'homme et l'œuvre", plus elle en défigure la vraie nature ¹⁷. Pour "pénétrer plus avant" dans le secret d'un Gustave Moreau, il serait donc inutile de "dîner chaque soir avec lui" et de "causer avec lui de l'art, de la vie et de la mort" (*JS*, p. 478). Car les conditions matérielles ne présentent que l'aspect extérieur à l'œuvre, sans laisser pénétrer dans cette "forêt de symboles" ni préciser la signification des figures emblématiques à l'iconographie souvent confuse : Orphée, Salomé, la

¹⁷ Selon les commentateurs, dès *Jean Santeuil* Proust dissocie le comportement social d'un écrivain de son activité créatrice, sa moralité privée de l'élévation de son œuvre littéraire (*JS*, pp. 704-706 ; *Recherche*, t. 1, p. 1393, n. 1). A cet effet, cf. les réflexions sur Bergotte et les thèmes de son art : "Peut-être n'est-ce que dans des vies réellement vicieuses que le problème moral peut se poser avec toute sa force d'anxiété. Et à ce problème l'artiste donne une solution non pas dans le plan de sa vie individuelle, mais de ce qui est pour lui sa vraie vie, une solution générale, littéraire <...> Peut-être plus le grand écrivain se développa en Bergotte aux dépens de l'homme à barbiche, plus sa vie individuelle se noya dans le flot de toutes les vies qu'il imaginait et ne lui parut plus l'obliger à des devoirs effectifs, lesquels étaient remplacés pour lui par le devoir d'imaginer ces autres vies" (op. cit., t. 1, p. 548, 549).

Sulamite, Léda... La seule chose que le critique pourrait éventuellement apprendre, c'est les circonstances, et non "le mystère de leur origine et de leur signification" (op. cit.).

Partagée par plusieurs artistes contemporains, cette position est d'ailleurs défendue par Paul Cézanne, qui dit : "Je croyais qu'on pouvait faire de la peinture bien faite sans attirer l'attention sur son existence privée. Certes, un artiste désire s'élever intellectuellement le plus possible, mais l'homme doit rester obscur". Aussi Degas lance-t-il à un journaliste importun : "Vous n'êtes pas venu pour faire le compte des chemises que j'ai dans mes armoires, dites! C'est de la vie privée, ça !" (d'après Bonafoux, 1986, p. 9).

Cependant, la méthode de Sainte-Beuve n'est pas pour autant abandonnée à tout jamais, mais considérablement renouée en fonction des nouveaux mots d'ordre. Que le vocabulaire théorique change, et les articles varient, la tendance à ramener l'œuvre à l'auteur persiste. Qu'elle soit d'inspiration freudienne ou marxiste, voire les deux à la fois, peu importe. Inébranlable dans ses principes finalistes, elle s'obstine à perquisitionner l'auteur dans les recoins de son existence personnelle. Si ce n'est plus le régime, les fréquentations ou la façon de vivre, c'est alors les fantasmes, les répercussions du trauma infantile ou les convictions politiques qui intéressent.

Apparemment, il en est ainsi dans l'écriture politiquement engagée. Ce qui incite M. Choukhov, l'un des chefs de file du réalisme socialiste, de dire qu'il n'écrit jamais sous la dictée du Parti communiste mais de son cœur, quoique son cœur appartienne au Parti. A quelques différences près, il en va pratiquement de même dans la psychobiographie ¹⁸. Préoccupée de "saisir les motivations inconscientes du processus créateur", elle va jusqu'à "reconnaître

¹⁸ Cf. "Mettre en parallèle la vie et l'œuvre, découvrir un traumatisme inconscient qui explique, et l'une et l'autre : voilà posément affirmés, les principes mêmes de la psychobiographie" (Fernandez, 1975, p. 11).

la solidarité profonde qui unit la vie d'un homme et sa production artistique" (Fernandez, 1972, p. 32). Ce qui pourrait alors intéresser, dans le cas de Gustave Moreau, c'est moins sa conception esthétique que la vie d'ermite qu'il mène au 14 rue de La Rochefoucauld, "où ne pénètre même plus le bruit de la vie contemporaine" (Huysmans). Ce qui fonde d'ailleurs le drame du coucher à Combray, c'est le désir inconscient de retourner dans le ventre de sa mère (cf. Reichler, 1983). Ce qui explique de surcroît les visions étranges d'un René Magritte, ce n'est pas tellement l'esthétique du paradoxe, si évidemment chère à l'art surréaliste, mais les troubles d'enfance : "les déménagements successifs qui n'ont pu ne pas troubler. <...> Mais surtout, la mort de la mère, qui s'était jetée dans la Sambre lorsque l'enfant avait quatorze ans" (Held, 1973, p. 283).

Plutôt que de situer l'artiste dans le contexte de son temps, et de tenter une "biographie totale", au sens de Le Goff, la critique psychologique ne s'intéresse évidemment qu'à quelques fragments de vie personnelle. Si importants aient-ils été pour la genèse de l'œuvre, ils n'en expliquent pourtant pas tout. Plus la critique de ce genre se limite au "moi profond" (CSB, pp. 221-222), sans rapport à l'époque historique, plus elle s'inscrit dans le cadre d'une "histoire en miettes". Pour autant, elle ne s'aligne que très approximativement sur la théorie de la contemplation intérieure dont M. Proust reformule les principes (cf. *Recherche*, t. 4, p. 457). Quoiqu'elle s'en réclame, elle en modifie pourtant les valeurs (cf. Fernandez, op. cit., p. 40 et suiv.). Réduite à *un* ou à *quelques* événements psychiques, elle s'intéresse moins au "ciel des Idées" qu'à la "recherche angoissée de l'Inconscient" (Rastier, 1992d, p. 107, note 5).

2. Contexte

Selon R. Jakobson, le contexte est "soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé" (op. cit., p. 213). De nature composite, il peut être donc envisagé de deux manières différentes. Soit il s'associe au référent linguistique. Soit il se rapporte à la situation extra-linguistique, où le contexte socio-culturel intéresse autant que le psychologique (cf. Mounin, 1974, pp. 83-84; Lafont & Gardès-Madray, 1976, pp. 19-20 ; Mazaleyrat & Molinié, 1989, p. 79 ; Courtés, 1991, p. 50-51).

2. 1. Référent extra-linguistique

Les données du référent situationnel alimentent les études critiques, avec tendance plus ou moins consciente à ramener le texte aux circonstances extra-linguistiques particulières. Sur vingt autres auteurs faisant l'éloge de la même méthode, M. Proust choisit en particulier les propos de Paul Bourget, relevés dans *Le Figaro* du 7 juillet 1907. Ecrits en l'hommage et à la mémoire de Spœlberch de Lovenjoul, ils définissent on ne peut pas mieux la fameuse "botanique morale" du grand maître : "Il voulait qu'avant de juger une œuvre, l'analyste littéraire essayât de la comprendre, et d'abord de la situer, de noter dans leur détail les moindres circonstances où elle se produisit. Une telle étude comporte des recherches qui ne sauraient être trop minutieuses, sur la biographie de l'écrivain, ses hérédités, sa famille, ses amis, son temps, les étapes de son labeur, recherches appuyées sur des documents vérifiés" (d'après P. Clarac et Y. Sandre, in *CSB*, p. 832, note 2).

Autrement dit, avant de procéder à l'analyse d'une œuvre d'art, il faut la situer dans son contexte externe : social, historique, psychologique ou autre. Ce que l'écrivain reproche toutefois à ce genre de "critique matérielle", c'est son déterminisme absolu. D'autant plus inutile, à son avis, que les faits

antérieurs à l'œuvre ne contribuent que très peu à la connaissance de l'œuvre elle-même. Connaître en détail la vie d'un Gustave Moreau, ce n'est ni accéder au mystère de "ces falaises", ni mieux comprendre "ces nudités mystérieuses, à la chevelure tressée de lotus" (*JS*, p. 478). Aussi est-il inutile, malgré ce que nous suggère le réalisme naïf,

de rapporter la représentation au référent. Sinon, c'est se soumettre, avec M. de Guermantes et ses semblables, au principe d'une idéale conformité au réel, et assimiler la *Botte d'asperges* d'Elstir au mets servi à sa table ¹⁹. La seule chose que les formes du monde naturel puissent nous apprendre sur les motifs peints, sans toutefois dévoiler leur signification intrinsèque, c'est qu'un lotus ressemble au nénuphar, tandis qu'une falaise représente une sorte d'escarpement d'origine calcaire qui borde la mer, en Normandie ou à Douvres (d'après *le Pt Rob*).

Ce qui entre en jeu, c'est moins la matière réelle des choses que leur perception (cf. Courtés, 1991, p. 53). Soit elle s'attache à l'impression produite par les formes phénoménales. Soit elle va au-delà des apparences sensibles. Toute fidèle qu'elle puisse paraître, au sens empirique ou transcendant, la représentation n'en devient guère plus véridique. De même que le vérisme du représenté n'est qu'une illusion d'optique, de même l'intelligible a peu en commun avec le sensible. De part et d'autre, il s'agit plutôt de l'interprétation. Due à la scission entre "le senti et le représenté", elle relève soit de la foi naïve dans le paraître, soit de la défiance complète à

¹⁹ Cf. "Swann avait le toupet de vouloir nous faire acheter une Botte d'asperge. Elles sont même restées ici quelques jours. Il n'y avait que cela dans le tableau, une botte d'asperges précisément semblables à celles que vous êtes en train d'avalier. Mais moi, je me suis refusé à avaler les asperges de M. Elstir. Il en demandait trois cents francs. Trois cents francs, une botte d'aperges ! Un louis, voilà ce que ça vaut, même en primeurs !" (*Recherche*, t. 2, pp. 790-791, cité et commenté par Amossy & Rosen, 1979, p. 123).

En poursuivant l'analogie, il est opportun de se demander combien valent actuellement les *Asperges* de Manet, exposées au Musée d'Orsay, en comparaison avec celles du marché du dimanche !

son égard (cf. Jankélévitch, 1980, v. 2, pp. 32-89 ; Rastier 1992d ; Kristeva, 1994, p. 26). D'une part, les formes empiriques sont surestimées aux dépens de l'essence, si bien que les illusions d'optique tournent en perpétuels trompe-l'œil, sans toutefois opérer en profondeur ²⁰. D'autre part, elles ne sont pas du tout appréciées à leur juste valeur, ou presque, si bien que le sensible est finalement rejeté à la périphérie du savoir ²¹.

2. 2. Référent linguistique

C'est au nom de " l'autonomie essentielle de la langue" (Hjelmslev) que la réalité perd sa pertinence, dans l'analyse du discours littéraire. Ce qui intéresse alors, c'est moins la réalité que les "effets de réel" (Barthes), moins le référent extra-linguistique que le linguistique. Formalistes, structuralistes ou sémioticiens, nombreux sont ceux qui en conviennent. "Combien de "faits" a-t-on rétabli comme historiques, alors qu'ils n'étaient que des faits *littéraires* traditionnels, sur lesquels la légende avait apposé des noms historiques ! ", s'exclame Tynianov (1923, p. 114). De même, il importe peu pour Frege que le nom 'Ulysse' ait un référent réel ou non. Le motif du fratricide de la *Sturm und Drang Periode* ne signifie pas, selon V. Chklovski, que la chose se produisait en masses, à cette époque-là. La description minutieuse de l'ongle de Petrovitch ne se rapporte pas non plus, dans le *Manteau* de Gogol, aux soins esthétiques de manucure. Relevant des conventions littéraires, elle représente, selon B. Eikhenbaum, le "procédé évident de composition grotesque" (d'après Ducrot & Todorov, 1972, pp. 333-334).

²⁰ Cf. "tout objet par rapport à nous est sensation" (CSB, p. 211).

²¹ Cf. "seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit" (*Recherche*, t. 4, p. 491).

Autant dire que l'œuvre d'art ne reflète pas la réalité telle qu'elle est, mais en donne plutôt une "impression référentielle". Comme le souligne Todorov, "la littérature n'est pas représentative, au sens où certaines phrases du discours quotidien peuvent l'être, car elle ne se réfère (au sens précis du mot) à rien qui lui soit extérieur" (1970, p. 64). Ainsi, lorsqu'un livre commence par une phrase comme "Longtemps, je me suis couché de bonne heure", il n'est certes pas question de se demander si cela est vrai ou faux. Comme "l'épreuve de vérité est impossible" dans le discours littéraire, la seule chose qui compte réellement, c'est la cohésion textuelle entre les sémèmes en relation d'isotopie (cf. Todorov, op. cit., p. 87 ; Rastier, 1992b, p. 85). Ce qui entre alors en jeu, ce n'est pas tellement le vérisme de la représentation, mais "les conditions sémantiques auxquelles un énoncé doit répondre pour susciter une telle impression" (Rastier, 1992a, p. 190). Soit la discussion autour de 'verveine' dans cette strophe de Musset : *A Saint-Blaise, à la Zuecca,/Dans les prés fleuris cueillir la verveine,/A Saint-Blaise, à la Zuecca,/Vivre et mourir là*. Selon N. Ruwet (1983), "ceci, peut être ironique" puisqu'il n'y avait pas de verveine ni de prés fleuris à la Giudecca, à l'époque de Musset, mais seulement des mûriers dans les jardins. Inversement, la vérité du référent n'a aucune incidence dans un autre type de lecture. Ce qui compte pour F. Rastier, ce n'est pas tellement le vrai ou le faux, mais le vraisemblable ou l'invraisemblable ²². Toutes relatives que soient ces notions, "tout va pour le mieux tant que ces prés et cette verveine ne font pas sourciller le lecteur, comme le feraient des steppes et des ananas" (1987, pp. 255-256).

Ce qui pourrait surprendre, c'est évidemment tout ce qui porte atteinte au sens commun. Soit par exemple cette phrase de Chomsky, devenue célèbre : "D'incolores idées vertes dorment furieusement". Quoique grammaticalement

²² Cf. " Un texte n'est ni vrai ni faux, mais pertinent ou non ; et sa pertinence ou vraisemblance se mesure aux croyances et attentes sociales, seules garantes en définitive des effets de réel" (Rastier, 1992b, p. 85).

correcte, elle est dénuée de sens parce qu'il y a une allotopie entre les éléments qui la composent : pas un terme qui contracte les relations solidaires. Cependant, rien n'empêche cette phrase d'avoir un sens, estime R. Jakobson, car "il y aurait toujours un contexte poétique dans lequel elle pourrait de nouveau être interprétable" (d'après Barthes, 1970 c, p. 892). Soit par ailleurs les signifiés insolites d'un poème de Baudelaire, qui semblent renvoyer à des référents "réels", mais intègrent cependant des termes que le bon sens prend pour non-existants : cf. *meubles voluptueux*, *bouquets mourants*, *cercueils de verre*, etc. D'où le paradoxe de la perception que relate J. Kristeva : "Les bouquets ne sont pas mourants dans la parole non-poétique. Ils le sont pourtant dans la poésie qui, de cette façon, affirme l'existence d'une non-existence et réalise l'ambivalence du signifié poétique" (1969, p. 253). Pour scandaliser le lecteur non-averti, il suffirait en effet qu'une métaphore fût rare ou extraordinaire²³. Plus "loin" vont les choses, plus ambiguë est la transposition²⁴. De caractère essentiellement

²³ Cf. par exemple *les vertèbres de la tante Léonie*, qui ne cessent d'animer les discussions les plus vives (*Recherche*, t. 1, p. 52, 705, 1127, note 1 ; *Correspondance*, t. XIII, pp. 50-53 ; Kolb, 1970, pp. 141-151 ; *Le Monde* du 2 avril 1993).

²⁴ Autant que la notion, le degré de l'*éloignement* prête à des confusions. Ainsi, pour les théoriciens dits "classiques", la ressemblance ne doit pas être "trop éloignée". Car "il faut tirer la métaphore de choses voisines par le genre et cependant de ressemblance non évidente" (Aristote, *Rhétorique*, III, 1412a 11). Inversement, André Breton recommande, dans *Les Vases communicants*, de "comparer deux objets aussi éloignés que possible l'un de l'autre". Et Gérard Genette de conclure : "ni les premiers ni le second ne disent <...> si l' "éloignement" dont ils parlent mesure la *distance* qui sépare les objets ou leur *dégré de ressemblance*" (1972, p. 45).

Relevant du degré de l'affinité entre les choses, elle se rapporte à la connexion entre les classes sémantiques différentes. Selon F. Rastier, elle ne s'établit qu'entre les sémèmes appartenant soit à des taxèmes relevant d'un même domaine, soit à des domaines différents, soit à des dimensions sémantiques différentes. Plus "près" sont les choses, moins probable est le rapprochement. Car la connexion ne réunit vraisemblablement jamais les sémèmes d'un même taxème : "nul ne prétendra que 'fourchette' peut symboliser 'couteau', ou 'châtaignier', 'marronnier' (sauf convention ésotérique particulière)" (1987, p. 49, 51, 187 et suiv).

métaphorique, elle ressemble à une *métamorphose*²⁵ qui s'avère d'autant plus radicale que la chose qui en fait l'objet n'est guère plus reconnue pour ce qu'elle *est* normalement. L'être et le paraître se confondent tellement que "voir-comme..." passe pour "être-comme...", en dépit de notre vision des choses banalisée par l'usage quotidien (cf. Ricœur, 1983, p. 151 ; Kristeva, 1994, p. 257). C'est ainsi que le poète *est* l'arbre d'un "paradis artificiel" puisqu'il se prend pour un arbre²⁶. Le réséda *est* "petit clocher de réséda" puisque sa tige oscille au vent comme un clocher vu de loin (*JS*, p. 461). Tandis que les jeunes filles en fleurs *sont* 'tiges de roses', car leur silhouette élancée ressemble à cette partie de fleur (*Recherche*, t. 2, p. 296). Ce sont vraiment des femmes-*fleurs* que "l'imagination pénètre et consomme jusque dans leur pulpe" (Quémar, 1975, p. 265).

Ici et là, le comparant s'impose si fermement que le comparé en devient sensiblement modifié. Ce qui n'oblitére pourtant pas la fonction référentielle, mais la rend plutôt ambiguë²⁷. Car le sens littéral ne disparaît jamais derrière le sens figuré. Même si la contrainte sémantique est en grande partie suspendue, la transposition n'aboutit jamais à la substitution de signifiés (cf. Richards, 1950, ch. V, VI ; Eco, 1992, pp. 33-35). Contrairement à ce qu'on prétend, il n'est pas question de raser le sens littéral de fond en comble²⁸. En dépit du déplacement de sens, il persiste toujours. C'est ainsi que le réséda comparé au petit clocher ne se transforme pourtant jamais en "bâtiment élevé

²⁵ La métaphore passe pour *une sorte de métamorphose*, dans la célèbre description des marines d'Elstir (*Recherche*, t. 2, p. 191, 192). A propos des métaphores proustiennes comme métamorphoses, cf. Deleuze, 1986, p. 61 ; Kristeva, 1994, p. 257, 265 *sq.*

²⁶ Cf. "Votre œil se fixe sur un arbre <...> ce qui ne serait dans le cerveau d'un poète qu'une comparaison fort naturelle deviendra dans le vôtre une réalité. Vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir ou votre mélancolie ; ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre <...> cause et effet, sujet et objet, magnétiseur et somnambule" (Baudelaire cité par Kristeva, 1994, p. 257).

²⁷ "La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë" (Jakobson, 1963, p. 238).

²⁸ Il en est toujours ainsi, à moins qu'il ne s'agisse de l'univers mythopoétique dont les objets subissent les métamorphoses plutôt *vraies* que *conventionnelles* et *illusoire*s.

d'une église dans lequel on place les cloches" (*le Pt Rob*), mais demeure une plante aux nombreuses variétés répandues en Europe. Tandis que les jeunes filles en fleurs n'appartiennent pas à l'univers végétal, mais restent toutefois jeunes filles.

Cependant, on ne peut pas nier la métamorphose-*transgression*, car le comparé n'est certes plus ce qu'il était jadis. En perpétuel "mouvement de réorganisation", il "renvoie et ne renvoie pas à un référent ; il existe et n'existe pas, il est en même temps un être et un non-être" (Kristeva, 1969, p. 237, 253). Ainsi le "petit clocher de réséda" ne ressemble que très approximativement à cette plante à fleurs blanchâtres, ou jaunâtres, qui pousse dans le bassin méditerranéen. Les "bouquets mourants" s'opposent à tout ce qu'on en pense habituellement. Tandis que les "meubles voluptueux" ne sont plus les biens d'aménagement, mais plutôt les objets spécifiques qui impliquent la volupté de ceux qui s'en servent. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le sens littéral s'estompe énormément, car une nouvelle pertinence s'établit aux dépens de la fonction référentielle. De sorte que "voir-comme" devient "être-comme" au niveau ontologique le plus radical (cf. Ricœur, 1975 ; Lotman, 1981 ; Rastier, 1992b, pp. 85-87, 100-101). Selon P. Ricœur, il convient de parler à cet effet non seulement d'un sens métaphorique, mais aussi d'une "référence métaphorique", et de souligner son pouvoir exceptionnel d'accéder à la réalité inaccessible à la description directe (1983, pp. 146-155).

De ce fait, la vraie valeur d'un trope est plus qu'ornementale. "Ambigu", "transgressif" et "menteur", il est aussi de portée épistémologique, parce qu'il contribue à connaître ce qui ne peut être connu autrement ²⁹. Comme bien des

²⁹ Pour autant, la métaphore ne remplace pas les procédés de connaissance scientifique, car elle ne peut jamais passer pour un instrument de connaissance "permettant une meilleure saisie du réel que les procédés logiques". Selon U. Eco, "la connaissance du monde a dans la science son canal autorisé, et toute aspiration de l'artiste à la voyance, même si elle est féconde sur le plan poétique, reste en soi des plus hasardeuses. L'art pour fonction non de

métaphores codifiées remontent à une vieille tradition mythique, où toute métamorphose veut dire métamorphose, et non les ornements d'un discours, c'est à cette croyance de la "première jeunesse" que la littérature moderne aspire désespérément. Ce que l'œuvre d'art cherche, dans une métaphore originale, ce n'est pas tellement l'ambiguïté de l'expression, si salutaire soit-elle à la littérarité, mais peut-être cette innocence de la perception, propre à l'âge où l'on croit encore aux mots.

2. 3. Du référent linguistique au référent extra-linguistique

Quoique rejetée par postulat de méthode, la réalité non linguistique n'est pas pour autant bannie de l'analyse du discours ³⁰. S'en tenir au référent interne, comme le prescrit la critique immanente, c'est enfermer le texte dans un monde en soi pour une simple raison de principe. Ce que ne peut se permettre aucune théorie conséquente de l'interprétation, car la lecture tient énormément à des références multiples, extérieures au texte (cf. Lotman, 1970, pp. 89-90 ; Dubois, 1973, p. 3 ; Rastier, 1992b, p. 82).

Là, il s'agit non seulement de l'intersection entre le monde du texte et le monde du lecteur, comme le suggère P. Ricœur, mais aussi et surtout des

connaître le monde, mais de produire des compléments du monde : il crée des formes autonomes s'ajoutant à celles qui existent, et possédant une vie, des lois, qui leur sont propres" (1965, p. 28, cf. p. 273).

³⁰ Selon P. Ricœur, le référent linguistique n'abolit pas la référence extra-linguistique. Car "ce que reçoit un lecteur, c'est non seulement le sens de l'œuvre mais, à travers son sens, sa référence, c'est-à-dire l'expérience qu'elle porte au langage et, à titre ultime, le monde et sa temporalité qu'elle déploie en face d'elle". L'aptitude à communiquer et la capacité de référence posées simultanément, le problème se présente comme l'interaction entre le monde du texte et le monde du lecteur, c'est-à-dire comme une "co-référence" ou une "référence dialogique". Ce qui s'oppose en toute conséquence à la théorie de la poétique qui récuse toute référence extra-linguistique, au nom de la stricte immanence du langage littéraire (1983, p. 148).

rapports entre le texte et la culture ³¹. Comme l'artiste est au demeurant l'enfant de son temps, on doit prendre connaissance de tous "ces principes sous-jacents qui révèlent la mentalité de base d'une nation, d'une période, d'une classe, d'une conviction religieuse ou philosophique" (Panofsky, 1967, p. 20). La connaissance du cadre historique est d'autant plus nécessaire qu'il constitue le contexte de vie pour tout homme. Car l'individu n'existe pas en dehors d'un "réseau de relations sociales diversifiées". Si M. Bloch dit que "les hommes sont plus les fils de leur temps que de leurs pères", Le Goff précise : "de leur temps et du temps de leurs pères" (1996, p. 24).

Autant dire que l'œuvre d'art n'est pas créée de rien, mais résulte d'un "réseau complexe d'influences" ³². Plus elle trahit ses sources d'inspiration, plus elle met en évidence le rôle réservé à la tradition dont elle emprunte ou rejette certains effets et principes. Dans cette perspective, la représentation passe nécessairement pour "un symptôme de quelque "autre chose", qui s'exprime en une infinie diversité d'autres symptômes" (Panofsky, op. cit., p. 20). Ce qui importe alors, ce n'est pas seulement le choix et la combinaison des thèmes et des motifs classiques, mais surtout la valeur symbolique qui leur incombe dans l'esprit du temps.

Si incertaine qu'elle puisse paraître, la *Weltanschauung* (Dilthey) n'est donc jamais hors de question. Le reconnaître, c'est situer l'auteur et son œuvre dans le contexte socio-culturel précis. Ainsi, en revenant à l'œuvre peinte de Gustave Moreau, il ne suffit pas de dire qu'il s'agit-là d'un Œdipe devant le

³¹ Quoique les connaissances encyclopédiques permettent de remonter aux sources d'inspiration, elles n'en font pas pour autant la signification. Detenue dans le texte, elle ne se découvre qu'à travers le texte. S'il fournit son code prescriptif, c'est parce qu'il est toujours construit de manière à contrôler son propre décodage (cf. Riffaterre, 1979, pp. 7-27).

³² Cf. "Le monde intérieur d'un poète est influencé et déterminé par la tradition stylistique des poètes qui l'ont précédé, autant et même davantage que par les circonstances historiques auxquelles se réfère son idéologie ; ce qu'il assimile à travers les influences stylistiques, c'est une manière de voir le monde liée à la manière dont on lui a donné forme" (Eco, 1965, p. 312).

Sphinx ou d'un Orphée sur la tombe d'Eurydice. Identifier correctement le motif iconographique, ce n'est pas encore aboutir à sa signification intrinsèque. Ce qui compte en plus, c'est la façon de traiter les motifs dans le domaine de la forme et de la matière. A cet effet, il est impossible de méconnaître le rôle qui revient au dessin : il s'appose en "tatouage" sur le corps et les habits des personnages, et se laisse par ailleurs entrevoir sous les minces couches de couleurs : cf. *Salomé dansant (Salomé tatouée)*, 1876 ; *L'Apparition*, 1876 ; *Les Licornes*, 1885-1888 ; *Jupiter et Sémélé*, 1895. Abstraction faite des ébauches non-figuratives, on constate assez facilement que la plupart de tableaux de Gustave Moreau répondent au principe plutôt plastique que pictural, au sens de l'analyse formelle de Wölfflin. En grande partie soumis aux méthodes de travail apprises à l'Ecole des beaux-arts, ils continuent les recherches plastiques du maniérisme pré-baroque.

Quoique d'utilité incontestable, ces connaissances encyclopédiques ne suffisent pourtant pas. Car l'explication du message peint est dans la culture archéologique de l'époque ³³. Si incompréhensibles qu'elles puissent paraître pour le grand public, les visions étranges de Moreau renvoient notamment aux légendes bibliques, grecques ou orientales, dont elles s'inspirent apparemment volontiers (cf. Huyghe & Rudel, 1970, p. 126). Et plus encore, on ne peut pas passer sous silence d'autres traits symptomatiques : cette oscillation de la vie à la mort, du divin au profane, du masculin au féminin. Gautier s'en interroge, dans *Le Moniteur universel* du 9 juillet 1865 : "Ses figures n'ont-elles pas, comme celles d'un poète américain, le caractère de l'apparition, une sorte de vie morte, inquiétante, une pâleur mystérieuse et un goût d'ajustement à la fois précieux et baroque ? " (d'après Vouilloux, 1995, p. 364).

³³ Fortement hantée par les spéculations hermétiques, elle va de l'anthroposophie de Steiner au symbolisme ésotérique du Sâr Peladan et à la Rose-Croix du Temple et du Graal (cf. Huyghe & Rudel, 1970, pp. 126-127).

Plus on regarde ces personnages masculins, plus on croit sentir la prédilection de l'artiste pour les jeunes corps de morphologie délicate. Leur extraordinaire beauté est si efféminée que certains y voient les traits homosexuels bien évidents : une véritable hantise de l'androgynie. Qu'il s'agisse en effet de Ganimède, d'Orphée ou de Narcisse, leur figure décolorée est tellement ambiguë qu'il est impossible de dire avec précision s'il s'agit de l'homme ou de la femme. Si les femmes ressemblent aux éphèbes, les hommes ont des visages de vierges. Ce qui incite Mario Praz à constater : "il n'y a aucun contraste d'âge, ni de sexe, ni de type : le sens secret de cette peinture est l'inceste, la figure exaltée est l'androgynie, le dernier mot en est la stérilité. Et c'est justement dans une peinture de ce genre, à la fois asexuée et lascive, que s'exprime à merveille l'esprit du décadentisme" (d'après Mathieu, 1991, p. 9).

Abstraite de l'ensemble des "liaisons extra-textuelles", " l'œuvre en général ne pourrait être porteuse d'aucune signification" (Lotman, 1970, p. 89). Qu'il s'agisse des toiles de Gustave Moreau ou des textes de Marcel Proust qui en parlent, rien n'est dépourvu de la dimension intertextuelle. Comme les thèmes, les motifs et les mots ont déjà servi, il n'y a pas de tableau sans autres tableaux, énoncé sans autres énoncés, texte sans autres textes. Tout s'implique et communique, car "le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins" (Bakhtine, cité par Todorov, 1981, p. 98). Relevant des rapports dialogiques, au sens de M. M. Bakhtine, il superpose au moins deux horizons sémantiques : celui de l'auteur et celui d'autrui³⁴. Même si le

³⁴ D'où l'importance capitale qui incombe au "mot étranger", dans l'esthétique de Bakhtine - Volochinov : "Le fait que la linguistique et la philosophie soient orientées vers le mot étranger n'est pas le produit du hasard ou d'un choix arbitraire de la part de ces deux sciences. Non, cette orientation reflète l'immense rôle historique qu'a joué le mot étranger dans le processus de formation de toutes les civilisations de l'histoire" (Volochinov, 1977, p. 109). Le discours d'autrui est d'autant plus pertinent qu'il suggère les rapports dialogiques. Car "la véritable substance de la langue n'est pas constituée par un système abstrait de formes linguistiques ni par l'énonciation monologue isolée, ni par l'acte psycho-

discours d'autrui n'est attesté par aucun trait interne, rien ne l'exclut de la mémoire collective. Omniprésente, elle se manifeste à tous les niveaux d'analyse. Si l'œuvre d'art en révèle çà et là les "principes sous-jacents", c'est que les "indices symptomatiques" ne cessent d'impliquer les "valences d'association" les plus diverses (cf. Rastier, 1992b, p. 100).

Autant que les motifs de peinture, certains mots-clefs s'y prêtent à peu près de la même façon en littérature ³⁵. Considérés comme pivots de signification privilégiés, ils orientent la sémiotique moins selon l'axe "horizontal" que selon l'axe "vertical" (cf. Nikolaïeva, 1987). Si bien que les rapports de signifié(s) à signifié(s) s'estompent considérablement devant les rapports entre le(s) signifié(s) et la culture. Si, dans l'ordre syntagmatique, ils tendent vers la signification univoque, il en est autrement dans l'ordre paradigmatique. Indexés à divers systèmes de relations, ils aboutissent à plus d'une signification. Soit le sémème 'chemin', dans le roman courtois. Soumis au mode symbolique, il s'associe à tout ce que demandent les pérégrinations rituelles. Si bien que ses multiples substituts textuels désignent moins les repères topographiques "réels" que les étapes d'une course initiatique ³⁶. Dans cette perspective, le gué n'est évidemment plus l'endroit d'une rivière, "où le niveau d'eau est assez bas pour qu'on puisse traverser à pied" (*le Pt Rob*), mais le point de rencontre avec les forces obscures et redoutables. La forêt

physiologique de sa production, mais par le phénomène social de l'interaction verbale, réalisée à travers l'énonciation et les énonciations. L'interaction verbale constitue ainsi la réalité fondamentale de la langue" (op. cit., p. 136, d'après Gardin, 1978, pp. 92-93).

³⁵ C'est notamment l'objet d'études thématiques : formelles et substantielles. Soit elles prennent le "lexique" pour l'un des critères de la différenciation des styles. Soit elles ramènent les éléments thématiques aux archétypes (Jung), mythes occidentaux (Durand), cycles naturels (Frye) ou composantes matérielles de l'imagination (Bachelard) (d'après Ducrot & Todorov, 1972, p. 284).

³⁶ Comme le souligne Sylvie Lefèvre, "le paysage réaliste n'apparaîtra guère qu'à la fin du Moyen Age <...>. Le paysage de la littérature romanesque est tout entier fait de lieux topiques récurrents : forêt, gué, verger, etc. D'où son caractère presque exclusivement intellectuel et imaginaire" (*Répertoire*, in Ch. de Troyes, *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1994, p. 1500).

n'est pas qu'une "vaste étendue de terrain peuplée d'arbres" (*le Pt Rob*), mais l'espace de l'aventure et de l'errance. La fontaine n'est pas qu'une source d'eau, mais une frontière symbolique qui confine à l'Autre monde. En tous cas, les éléments sémantiques sont d'autant plus symptomatiques qu'ils orientent le parcours interprétatif en fonction de tel ou tel faisceau de références culturelles.

C'est en quelque sorte dire que la culture possède un bon nombre de "molécules sémiques", à valeur symbolique constante, qui ne cessent d'agir sur le discours de l'auteur. Tout en lui restant extérieures, elles l'influencent considérablement. La surdétermination qui en survient est d'autant plus pertinente à l'analyse que le modèle narratif de départ entre pour ainsi dire en conflit avec celui qui est introduit. Soit par ailleurs le motif des jeux de cartes, dans la *Dame de pique* de Pouchkine (1833). Si les péripéties de la vie privée y sont interprétées en termes du pharaon, c'est parce que les jeux de hasard agissent en véritable code supplémentaire, dans la culture russe du XIXe siècle. Affronter la vie, c'est ponter contre celui qui tient la banque. Plus elle passe entre les mains des forces obscures, plus elle ressemble au banquier du pharaon (d'après Lotman, 1975).

2. 4. Le réel et sa représentation

Certes, il s'agit souvent d'une surdétermination. Si la réalité n'est pas perçue telle qu'elle *est*, c'est parce que sa représentation n'est jamais globale et véridique, mais partielle et conventionnelle³⁷. Objet d'une véritable sélection, elle résulte d'une série de préférences, où la "volonté formatrice"

³⁷ Cf. "le monde n'est qu'un vaste cadran solaire où un seul segment ensoleillé nous permet de voir l'heure qu'il est" (*Recherche*, t. 4, p. 202). Cf. Nietzsche : "Toute la Nature d'un trait fidèle ! - Mais par quel artifice / Soumet-on la Nature aux contraintes de l'art ? / Ses fragments, dont le moindre est déjà l'infini ! / Ainsi, il ne peindra que ce qu'il aime en elle. / Qu'aimera-t-il ? Il aimera ce qu'il sait peindre !" (d'après Gombrich, 1987, p. 116).

n'est pas moins importante que ce qu'elle forme. Plus particulièrement, elle dépend des schèmes et des modèles conventionnels qui s'apposent en intermédiaire entre le sujet et le monde.

Autrement dit, il y a toujours un "rideau" (Panofsky) tendu entre la réalité et sa représentation. A cet effet, il est curieux de citer en exemple ce que nous raconte E. H. Gombrich, et de constater avec le critique à quel point la vue de Derwentwater, peinte par un artiste chinois, est loin des prototypes britanniques attestés (Chiang Yee, *Vaches à Derwentwater*, 1936). Car il s'agit là moins de la perception authentique que de la re-construction d'une structure type. Conforme au modèle chinois, le tableau évoque une vue d'Extrême-Orient, et non le paysage britannique dont il s'inspire. Ce qui permet de conclure : "Nous voyons qu'une certaine rigueur du vocabulaire de la tradition chinoise joue ici le rôle d'une sorte d'écran sélectif, ne laissant passer que les traits caractéristiques qui se retrouvent dans les schémas de la tradition. L'artiste est attiré par les motifs que son vocabulaire peut lui permettre de reproduire" (Gombrich, 1995, pp. 115-116, ill.).

C'est dire que le système de représentation varie d'une culture à l'autre. Pareil au fragment de jaspe, il passe pour une sorte de pierre de touche de la réalité³⁸. Or, la question est de savoir si l'homme peut ou ne peut pas *créer*. Pour les uns, la réponse est strictement négative. Du moment que ce que l'artiste fait ne peut égaler la création divine, sa tâche n'est rien d'autre que l'imitation. Saint Augustin n'a-t-il pas affirmé : "la créature ne peut créer. Car autre chose est d'instaurer et de régir ce qui est engendré à partir du plus intime et plus sublime centre des causes, or telle est l'œuvre de Dieu seul ; autre chose est d'accomplir, selon les facultés qu'Il octroie, quelque opération

³⁸ Cf. notamment l'évolution de la théorie des proportions humaines (Panofsky, 1986, pp. 55-99), sinon l'histoire de la perspective dans les arts "visuels" (Panofsky, 1987).

extérieure qui produise telle chose à tel ou tel moment, de telle ou telle façon" ? (d'après Panofsky, 1969, p. 128).

Inversement, les modernes penchent plutôt vers les facultés créatrices de l'homme. Car la situation change radicalement depuis la Renaissance. Si les contemporains de Michel-Ange attribuent à l'artiste l'épithète *divino*, un critique anglais du XVIIe siècle va jusqu'à lancer un véritable défi à "l'autorité" : "Le vrai poète fait comme Dieu qui <...> fit surgir l'univers du néant, sans même de modèle ni de moule" (d'après Rastier, 1992b, pp. 105-123). D'où ce parallèle suranné que Proust fait entre Dieu le Père qui "avait créé les choses en les nommant", et l'artiste qui recrée les choses, "en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre" (*Recherche*, t. 2, p. 191, 192). Semblable à Dieu, l'artiste partage sa force créatrice ³⁹.

Evidemment, la vision des choses n'est guère plus médiévale. Si Léonard de Vinci prend encore soin d'éviter le mot *creare*, le vocable se rapporte, de nos jours, à tout ce que fait l'homme pour désigner, en dépit de sa signification d'origine, les chapeaux "créés" par Lili Daché et les rouges à lèvres "créés" par Helena Rubinstein, les "jeux créateurs" et les ateliers de "création littéraire" (d'après Panofsky, op. cit., p. 128).

A tout moment, la position choisie varie en fonction de l'un des modèles diamétralement opposés ⁴⁰. C'est soit soumission à un code de règles donné, soit rejet de toute "autorité" au nom de l'invention sans précédent.

³⁹ Ainsi, Flaubert écrit : "L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la Création, invisible et tout puissant, qu'on le sente partout mais qu'on ne le voie pas" (Lettre à Mlle Leroyer de Chantepie du 18 mars 1857 - cité par Eco, 1965, p. 209, note 24). Et Nietzsche : "un créateur en bien ou en mal doit d'abord détruire les valeurs anciennes" (d'après Huyghe & Rudel, 1970, t. 1, p. 259, 367). Et Proust : "Ingres s'est égalé au créateur" (*CSB*, p. 519) ; "nous ne pouvons recevoir la vérité de personne, <...> nous devons la *créer* nous-même" (*Pastiches et mélanges*, p. 177).

⁴⁰ A cet effet, cf. l'opposition entre l'esthétique de l'équivalence et l'esthétique de la différence (Lotman, 1970), le réalisme empirique et le réalisme transcendant (Rastier, 1992d), la culture de types "cru" et "cuit", "chaud" et "froid" (Lévi-Strauss, 1958 ; Ivanov, 1987).

2. 4. 1. Système formulaire

En effet, recourir ou ne pas recourir aux termes topiques, c'est prendre position relativement aux modes fondamentaux de l'activité scripturaire (cf. Molinié, 1993, p. 95). C'est ainsi que l'homme médiéval s'accorde avec les modèles traditionnels. Soumis à l'esthétique formulaire, il ne travaille que d'après l'*exemplum*, sans entrer en contact avec la réalité. Entre cette réalité et lui, écrit E. Panofsky, il y a "un rideau, sur lequel les générations précédentes avaient esquissé les formes des hommes et des animaux, des édifices et des plantes ; rideau qui pouvait de temps à autre être soulevé, jamais enlevé" (1969, p. 239). Il en résulte que la description des formes naturelles ne relève jamais d'une observation esthétique directe. Même si la littérature médiévale y recourt épisodiquement, en procédant à la description d'une forêt, d'une fontaine ou d'un passage d'eau, la représentation reste aussi conventionnelle

Cependant, la validité des modèles n'est pas incontestable. Même si chacun des modèles tend vers son pôle d'attraction, il ne s'agit pourtant que des artefacts, utiles pour l'établissement des "contrats d'interprétation" (Rastier). Peu importe le type de culture, les "schèmes fondamentaux" ne fonctionnent jamais *per se*. De même que le système "original" se réfère à l'*exemplum*, de même le système formulaire n'exclut guère les variations individuelles. Quoique soumis à un "modèle", il laisse un certain champ de liberté pour la "réinterprétation". Connu pour son souci d'exacte imitation, le pastiche lui-même a une certaine distance par rapport aux œuvres imitées. Ainsi, l'Exposition des objets créés sous le Second Empire, venue de l'Amérique en mai 1979, révèle aux Parisiens la créativité du style Napoléon III. Contrairement à ce qu'on en pensait, elle découvre que les émaux de M. Clodius Popelin n'ont pas de rapport avec ceux de Bernard Limosin. Tandis que le camée "à l'antique" du joaillier Girometti ne peut pas être confondu avec l'original romain. Confrontés à leurs "modèles - inspirateurs", les prétendus pastiches mettent en évidence plutôt la différence que la ressemblance. Si bien que la question se pose : "pousser le pastiche à ce point d'éclatement et de contradiction, est-ce encore pasticher ?" (Schlumberger, 1979, pp. 68-75).

Au même titre, les critiques constatent l'aspect "créateur" des pastiches littéraires. De La Bruyère à Proust, en passant par Balzac, le "mimétisme" est pris pour un exercice préliminaire à une création personnelle (cf. Milly, 1967 ; Amossy & Rosen, 1979, p. 141-142). De toute façon, Proust lui-même écrit dans une de ses lettres : "il faut se purger du vice naturel d'idolâtrie et d'imitation. Et au lieu de faire sournoisement du Michelet ou du Goncourt en signant <...>, d'en faire ouvertement sous forme de pastiches, pour redescendre à ne plus être que Marcel Proust" (d'après Sandre, op. cit., p. 690).

que symbolique. Régie par le principe *per visibilia ad invisibilia*, la connaissance des formes empiriques n'est toujours rien d'autre que la connaissance du divin (cf. Davy, 1977, p. 148 *sq.*). Ce qui incite certains historiens à prétendre, avec quelques exemples à l'appui, que le sens esthétique de la nature fait défaut à l'homme du Moyen Age. De toute façon, il en est ainsi pour saint Bernard de Clairvaux qui n'aurait prêté attention au superbe paysage des environs de Genève, pendant sa longue traversée dans le pays. Plongé dans les "contemplations intérieures", il n'a même pas remarqué le lac Léman (d'après Gourévitch, 1984, pp. 65-67, 71 -79).

En agissant sur divers aspects de la vie, l'esthétique de l'*exemplum* se fait sentir partout. Si la pensée philosophique est influencée par la *Somme* de saint Thomas (cf. Panofsky, 1967), la poésie épique est pour ainsi dire moulée sur un fond de formules et de clichés (cf. Lord, 1960). De surcroît, elle va jusqu'à fonder le quotidien, les actes criminels y compris. Ainsi, pour justifier le meurtre du duc d'Orléans, commis par Jean sans Peur, le maître Jean Petit recourt à une formule utile pour la défense : *Radix omnium malorum cupiditas*. Exemple sous tous rapports, elle fonctionne sur plusieurs histoires analogues. De sorte que Jean sans Peur est finalement loué d'avoir sauvé le royaume (d'après Huizinga, 1988, pp. 254-256 ; Pietri, 1966, pp. 390-391).

Bref, c'est l'*universalia ante rem* : le "réalisme" (Dvořák) ou la "typique" (Huizinga) du Moyen Age.

2. 4. 2. Système "original"

Inversement, le système "original" exige une séparation d'avec toutes formes pré-établies. Si bien que la rupture radicale avec la tradition passe

souvent pour un critère d'évaluation d'un objet d'art authentique ⁴¹. Ce qui n'abolit pas pour autant la valeur d'un schème structural. En fait, il s'agit moins du rejet que de la substitution, sinon de l'interaction dynamique des divers systèmes de représentation (cf. Tynianov, 1923). Ce qui importe alors, ce n'est pas tellement le sens de la réalité, mais la façon de la percevoir. Ainsi, lorsque Gérard de Nerval se retrouve près du lac de Genève, quelques siècles après saint Bernard de Clairvaux, la seule "jouissance esthétique" qu'il éprouve ne provient pas plus de l'impression immédiate. Bien au contraire, elle remonte à quelques impressions du passé : à l'image affaiblie du golfe de Naples (d'après Richard, 1955, pp. 18-19). De même, pour Jean Santeuil, la beauté du lac de Genève est principalement due à "la transmutation du souvenir en une réalité directement sentie", et plus spécialement au "souvenir ressuscité" de la mer à Beg-Meil ⁴². Ces "extases de mémoire" surviennent aussi pendant une tempête d'hiver à Réveillon quand le paysage observé rappelle moins la Champagne que les plages de la Bretagne (cf. Tadié, 1987,

⁴¹ Cf. "Ce que nous faisons, c'est remonter à la vie, c'est *briser de toutes nos forces la glace de l'habitude* et du raisonnement qui se prend immédiatement sur la réalité et fait que nous ne la voyons jamais, c'est retrouver la mer libre" (CSB, p. 304, cf. p. 862, note 1).

Placée sous le signe de la "transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité" (CSB, p. 269), la production artistique est orientée moins sur la conservation que plutôt sur la création des nouvelles formes d'expression. De toute façon, le style original ne relève ni du choix des motifs, ni de la technique. A cet effet, Proust aurait consenti à ce que dit Camille Pissaro : "le nouveau ne se trouve pas dans le sujet, mais dans la façon de l'exprimer" (d'après Bonafoux, 1986, p. 10). Pour l'écrivain, et l'artiste, tout dépend du regard que l'on porte sur le monde puisque toute grande œuvre relève nécessairement d'une nouvelle vision portée sur les choses : "c'est - comme la couleur chez les peintres - une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres" (CSB, p. 559).

Plus qu'une singularité d'un style original, la "manière absolue de voir les choses" remonte vraisemblablement au thème du poète-voyant (cf. Rastier, 1992d, p. 107, 115).

⁴² Cf. "Entre le lac qu'il voit et lui, qu'y a-t-il donc qui n'était pas entre la mer et lui, qui ne serait pas entre le lac et lui s'il n'avait pas été autrefois ainsi à la mer ? Serait-ce que la beauté, le bonheur pour le poète, c'est dans cette substance invisible qu'on peut appeler l'imagination, qui ne peut s'appliquer à la réalité présente, qui ne peut s'appliquer non plus à la réalité passée que nous rend la mémoire, et *qui flotte seulement autour de la réalité passée qui se trouve prise dans une réalité présente ?*" (JS, p. 399).

p. XIX). Si "inépuisable et insatisfaisante", la réalité n'est apparemment plus ce que le monde physique nous met pour ainsi dire sous les yeux, mais ce que certains de ses traits-*sillons* évoquent en toute liberté⁴³. En effet, plus les rafales de vent parlent de la mer, plus le spectacle de toute "nouvelle plainte du vent" passe pour un *analogon* de ce que Jean avait ressenti il y a quelque temps. La "transmutation du souvenir" est si pertinente que "le désir exité par le vent" et le souvenir de Penmarch, le présent et le passé, se réunissent finalement hors du temps, dans les anneaux de la "mémoire désintéressée".

Ici et là, il n'est certes pas question de la relation esthétique directe. Qu'on l'appelle "imagination", "impression" ou "substance invisible", il s'agit en fait d'un véritable écran qui s'interpose entre le sujet contemplant et l'objet de contemplation (cf. Kristeva, 1994, pp. 249-251). C'est dire que le rideau n'est pas pour autant levé. Même si les modernes prétendent rejeter d'anciennes normes conventionnelles, rien ne les empêche de se plier à d'autres schèmes et modèles d'exemplification. De la Renaissance à nos jours, il en va souvent de même pour cette simple raison que les innovations "originales" se réfèrent toujours à l'*exemplum*. Soit le rôle de *L'Enéide*, dans la culture de la Renaissance. Prototype attesté, elle surdétermine la production textuelle à tel point, et de telle façon, que Scaliger l'appelle, au sixième livre de sa *Poétique*, "une autre nature" (d'après Rastier, 1992 d, p. 116).

A quelques différences près, la situation est *formellement* identique dans la culture moderniste. Et cela d'autant plus qu'elle s'inspire moins de la nature

⁴³ Cf. "Réalité qui est celle que nous ne sentons pas pendant que nous vivons les moments, car nous les rapportons à un but égoïste, mais qui, dans ces brusques retours dans la mémoire désintéressée, nous fait flotter entre le présent et le passé dans leur essence commune, qui dans le présent nous a rappelé le passé, essence qui nous trouble en ce qu'elle est nous-même, ce nous-même que nous ne sentons pas au moment, mais que nous retrouvons comme un miel délicieux resté après les choses quand elles sont loin de nous, qui nous enchante en ce qu'elle est les choses, et les différencie si bien à distance, et nous fait d'un Penmarch une chose si personnelle et que, quand nous voudrions la revoir, rien ne nous remplacerait, réalité que nous répandons tandis que nous écrivons des pages qui sont la synthèse des divers moments de la vie" (*JS*, p. 537, cf. pp. 370-376).

que d'un simulacre de cette nature ⁴⁴. Si bien que les objets fabriqués à la chaîne passent pour modèles aux *ready-made* qui servent, à leur tour, de modèle à d'autres *ready-made*, et ainsi de suite à l'infini. En effet, qu'il s'agisse de la fameuse *Fontaine* (1917) de M. Duchamp ou des *Deux Hamburgers* (1962) de C. Oldenburg, la différence entre l'objet dada et l'objet pop-art s'avère absolument minime, sinon nulle. Fascinés par l'idéale conformité au réel, ils revendiquent la "secrète beauté" d'un objet brut (Huyghe & Rudel, op. cit., p. 232) qu'ils prennent avec la même ferveur pour une autre nature. Soit par ailleurs le cinéma américain des années trente. Fidèle au principe formulaire, comme s'il se conformait ainsi au réalisme médiéval, il puise également dans un inventaire de *loci communi*. De sorte que Luis Buñuel ne peut se remettre de surprise, en trouvant un véritable dispositif de montage, à Hollywood. Les opérations sont d'autant plus faciles à faire qu'une simple manipulation de la fiche permet la sélection de l'époque, des personnages et de l'atmosphère : celle de Paris, celle d'un western ou celle des tropiques (Buñuel, 1989, pp. 156-158).

Autant dire que le changement passe pour un "signe symptomatique du changement" (Gombrich, 1987, p. 43). Comme l'innovation n'est souvent rien d'autre qu'une nouvelle combinaison d'éléments anciens, T. S. Eliot constate : "l'originalité poétique est en grande partie une façon originale d'assembler les matériaux les plus disparates et les plus dissemblants pour en faire un tout nouveau". Et Northrop Frye : "Tout ce qui est nouveau en littérature est du vieux reforgé" (d'après Ducrot, Todorov, 1972, pp. 191-192).

⁴⁴ Cette séparation ne renvoie-t-elle par ailleurs à une autre : la séparation entre l'écrivain et l'œuvre, ou entre l'acte critique et la force créatrice. Cf. "Elle (la critique structuraliste) se sait désormais séparée de la force dont elle se venge parfois en montrant avec profondeur et gravité que la séparation est la condition de l'œuvre et non seulement du discours sur l'œuvre. On s'explique ainsi cette note profonde, ce pathos mélancolique qui se laisse percevoir à travers les cris de triomphe de l'ingéniosité technicienne ou de la subtilité mathématicienne qui accompagnent parfois certaines analyses dites "structuralistes" (Derrida, 1967, pp. 11-12).

Certes, même si la Renaissance se tourne vers l'observation directe, de nouveaux "systèmes de cloisonnement" se mettent successivement en place, sans qu'aucun d'entre eux nous laisse voir le monde tel qu'il est (cf. Panofsky, 1969, pp. 106-107, 239). Les formes phénoménales s'esquivent - comme sous un rideau - derrière les formes sémiotiques. De sorte que nous prenons pour la réalité cet "effet de réel" que nous retrouvons tantôt dans une toile impressionniste, tantôt dans une gravure d'Hiroshige, tantôt dans un tour d'esprit propre à telle ou telle langue (cf. Rastier 1992 d, p. 120).

Apparemment, il en est ainsi non seulement pour les schèmes et les modèles traditionnels, banalisés par l'habitude quotidienne, mais aussi et surtout pour les idiomes d'artistes novateurs. Comme n'importe quelle autre manifestation artistique, de nouvelles formes d'expression s'imposent, s'automatisent puis retombent en désuétude. En modifiant considérablement notre vision du monde, ils "procèdent toujours à la façon des oculistes". De sorte que l'univers redécouvert nous apparaît, que de fois encore, "entièrement différent de l'ancien" : les toiles d'un Turner font "découvrir" les brouillards de la Tamise, celles d'un Renoir un certain type de beauté féminine, tandis que les Chardin nous apprennent "à admirer comme une des plus belles choses qui soient au monde le rayon de soleil qui fait briller votre verre d'eau, ou le relief de votre couteau sur les plis de la nappe" (*Recherche*, t. 2, p. 623, 1696 ; *Essais et articles*, p. 615 ; *Pastiches et mélanges*, p. 724). Bref, le langage artistique permet d'identifier ce qui ne serait autrement perçu sans l'intervention d'un artiste, car tout "grand homme au moment où il a tout son pouvoir sur nous est comme un intermédiaire entre la réalité et nous" (*Pastiches et mélanges*, p. 724).

Pour autant, le rôle du langage, et de l'art, est plus qu'instrumental. Car il sert non seulement à dénommer le monde, souligne Cassirer, mais aussi à

l'articuler selon ses propres principes ⁴⁵. De part et d'autre, il s'agit d'un surcode. Comme l'art ne s'inspire que de l'art, la culture de la culture, le texte d'un autre texte, la représentation doit énormément aux formes déjà établies. Soit la description de Venise, dans la *Recherche du temps perdu*. La ville est constamment perçue à travers telle ou telle œuvre d'art, parce que "toutes les impressions de la vie quotidienne" y subissent des "transpositions d'art" (t. 4, p. 690). De même que les tableaux de Carpaccio sont admirés à travers Whistler, Sert et Fortuny (cf. op. cit., t. 4, p. 225, p. 1124, note 3), de même les beautés de Venise sont appréciées par l'intermédiaire de la peinture et des écrits de Ruskin. Quoique relevant des visions différentes, la perception résulte partout d'un "modèle d'exemplification". Si les beaux Véronèse attirent vers les "choses magnifiques", les Dethomas font plutôt appel aux "impressions familières de la vie". Tout comme les Chardin incitent à retrouver partout la beauté, ils font découvrir "la divine égalité de toutes choses devant l'esprit qui les considère, devant la lumière qui les embellit" (*Essais et articles*, p. 380). Sous prétexte que "la Venise de certains peintres est froidement esthétique dans sa partie la plus célèbre" (*Recherche*, t. 4, p. 205), ils s'adressent à ses aspects les plus misérables. De sorte que la splendeur de la ville d'art s'efface devant la Venise plus "réaliste" : ses "humbles campi" et ses "petites rii abandonnées".

⁴⁵ Ce qui pose d'ailleurs le problème de la perception authentique. La vision des choses change si radicalement, au fil de siècles, que certains prétendent, André Malraux parmi eux, que le spectateur d'aujourd'hui est totalement fermé à la compréhension de l'art du passé (d'après Gombrich, 1995, p. 88). Sans partager le pessimisme extrême du critique, il n'est toutefois pas à nier que "nous ne pouvons percevoir l'art du passé que par le petit bout de la lorgnette" : "nous remontons à Giotto en passant par l'Impressionnisme, puis par Michel-Ange et Masaccio, et ce que nous voyons en lui, de prime abord, ce n'est pas la ressemblance avec la réalité - celle qui le distinguait, aux yeux des contemporains, par rapport à Cimabue, - mais la réserve majestueuse et distante" (Gombrich, op. cit., p. 88, 86).

3. Texte-message

Contrairement à l'approche externe, sociale ou psychologique, l'analyse immanente aborde le texte de l'intérieur ⁴⁶. Centré sur lui-même, il transmet son propre code dont le fonctionnement demeure la seule composante perceptible à l'analyse. Ce qui importe alors, du Formalisme russe au structuralisme occidental, c'est moins les rapports du texte à l'auteur, ou à son milieu, que plutôt le message en soi : "la texture du mot dans tous ses aspects" (Eikhenbaum).

⁴⁶ Quoique proclamée, l'analyse ne devient pas pour autant immanente. Car il est carrément impossible de dire s'il s'agit de l'automatisme de la perception, ou de sa perturbation, sans recourir à quelques exemples externes au texte : contraires et/ou analogues. Evidemment, tout procédé concerne en même temps *plusieurs* textes, et non *un* seul. Les Formalistes russes en sont d'autant plus conscients qu'ils étudient le fonctionnement de tel ou tel texte, ou de tel ou tel procédé, en étroit rapport avec d'autres textes et/ou d'autres procédés. C'est ainsi que V. Chklovski souligne que le "procédé de singularisation" n'appartient pas exclusivement à Léo Tolstoï. Il se retrouve par ailleurs, dans les contes populaires, la *Nuit de Noël* de Gogol ou la *Faim* de Hamsun. Ici et là, il est question d'un changement sémantique spécifique : du transfert de la perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception (1919b).

3. 1. Un "fait de vie" et/ou un "fait d'art"

Comme les malentendus qui foisonnent en critique littéraire proviennent souvent de cette confusion, la question est de savoir comment trancher les liens entre l'art et la vie. Sans douter de la réalité des "faits de la vie", on doit plutôt comprendre comment ils passent dans la littérature. Soit les métamorphoses que subit, dans la culture russe, la correspondance intime. Alors qu'elle n'était jadis qu'un fait de vie quotidienne, sans rapport direct avec les belles lettres, elle se transforme en un fait littéraire à l'époque de Karamzine. Pour autant, la littérature ne se confond pas avec la vie réelle. Même si elle lui emprunte quelques faits divers, il ne s'agit pourtant pas d'une confusion, encore moins d'une conformité, mais plutôt de l'accessibilité entre divers mondes. Puisque "là où la vie entre dans la littérature, elle devient littérature elle-même et doit être appréciée comme telle" (Tynianov, 1923, p. 114, note 1).

Plus particulièrement, il s'agit de la transformation que la substance ("matériau") subit à l'intérieur d'une œuvre d'art. Relevant des conventions littéraires, elle est nécessairement "soumise aux contraintes tyranniques de ce qu'il faut bien appeler le vraisemblable esthétique" (Barthes, 1968 a, p. 481). Soit la représentation de Rouen, dans *Madame Bovary*. Toute "réaliste" qu'elle puisse paraître, elle cède pourtant aux substitutions sans précédent, "comme si, dans Rouen, importaient seules les figures rhétoriques auxquelles la vue de la ville se prête" (Barthes, op. cit., p. 482).

Plutôt que de s'aligner sur le vérisme du référent, la description flaubertienne ne sert en fait que de toile de fond destinée à recevoir quelques comparaisons rares : cf. "les mâts comme les forêts d'aiguilles", "les îles comme les grands poissons arrêtés", "les nuages comme les flots aériens qui se brisent en silence contre une falaise", etc. Ce qui la rapproche, selon

R. Barthes, moins de la vie réelle que d'une peinture de cette vie : "c'est une scène peinte que le langage prend en charge" (op. cit.).

La littérature en connaît d'autres exemples analogues. Soit par ailleurs la célèbre description de Venise, dans la *Recherche du temps perdu*. A l'en croire, elle tient beaucoup à certains toponymes réels. Comme si l'exactitude du référent intéressait en effet, le parcours descriptif mentionne tantôt 'piazza', 'campo' et 'rio', tantôt 'canale' et 'gondoles', tantôt 'campo', 'baptistère' et 'ange d'or du campanile de Saint-Marc'. Ce qui importe cependant, ce n'est pas tellement le vérisme du référent, mais l'impression qu'il produit⁴⁷. Puisqu'il s'agit moins des vestiges du passé, si superbes soient-ils, mais plutôt d'une promesse de bonheur qu'aucune autre ville ne peut donner. Malgré la couleur locale induite par les termes pittoresques, la représentation n'en devient guère plus véridique. Soumise aux contraintes esthétiques, et non référentielles, elle ne ressemble que très peu à ce que décrivent ordinairement les guides touristiques. D'une version à l'autre, elle se prête à bien des transpositions, comme si elle tenait en effet à ce goût du travestissement, apparemment si cher à cette ville du *carnavale*. De plus en plus, le narrateur a l'impression d'entrer "au fond de quelque chose de secret" (*Recherche*, t. 4, p. 206, 207). Ce qu'il voit ne cesse de surprendre. Moins réel qu'imaginaire, le paysage urbain s'apparente à une boîte à surprises qui projette, lorsqu'on l'ouvre, quelque chose d'inattendu. Si la Venise maritime évoque le labyrinthe du Minotaure ou le royaume des Néréïdes, le palazzo se transforme en "petit temple d'ivoire" ou "palais de porphyre et de jaspé", tandis que l'eau du canal se métamorphose en saphir ou en nacre (op. cit., p. 207, 697).

⁴⁷ Selon T. Todorov, "le texte littéraire n'entre pas en relation de référence avec le "monde", comme le font souvent les phrases de notre discours quotidien, il n'est pas "représentatif" d'autre chose que lui-même. <...> le discours littéraire ne peut être vrai ou faux, il ne peut être que valide par rapport à ses propres prémisses. <...> La littérature se crée à partir de la littérature, non à partir de la réalité, que celle-ci soit matérielle ou psychique ; toute œuvre littéraire est conventionnelle" (1970, pp. 14-15, cf. p. 64, 87).

Tout se réunit dans les anneaux de la transposition : le passé et le présent, l'art et la réalité, l'Orient et l'Occident. Plongée dans le passé, la ville fait resurgir l'époque à jamais révolue, et inversement. Ici et là, les renvois sont réciproques, les substitutions fréquentes. D'une part, les impressions de Venise s'associent aux souvenirs d'enfance ⁴⁸, de sorte que le jeu d'ombre et de lumière provenant du relief d'une façade Renaissance s'égale à l'effet produit par l'enseigne du coiffeur, à Combray (op. cit., t. 4, p. 203). D'autre part, les impressions parisiennes évoquent les splendeurs de la ville d'Orient. Si l'ardoise de la maison d'en face se transforme, sous les rayons du soleil, en marbre noir de Venise, les pavés mal équarris de l'hôtel de Guermantes provoquent les sensations analogues à celles que le narrateur avait ressenties jadis sur les dalles inégales du baptistère de Saint-Marc. Du même genre de félicité que le goût de la petite madeleine, le bruit de la cuiller contre l'assiette ou la vue des clochers de Martinville, les dalles inégales ressuscitent les images du passé ⁴⁹. Quoique purement matérielles, elles entraînent "toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là" : un azur profond, des impressions de fraîcheur et d'éblouissante lumière (op. cit., t. 4, pp. 445-446, 804-805 ; cf. *CSB*, pp. 212-213).

⁴⁸ Cf. "j'y goûtais des impressions analogues à celles que j'avais si souvent ressenties autrefois à Combray, mais transposées selon un mode entièrement différent et plus riche" (*Recherche*, t. 4, p. 202).

⁴⁹ Cf. "Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec, la vue des clochers de Martinville, la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion, tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser. <...> La félicité que je venais d'éprouver était bien effet la même que celle que j'avais éprouvée en mangeant la madeleine et dont j'avais alors ajourné de rechercher les causes profondes" (*Recherche*, t. 4, p. 445).

Pour autant, la représentation littéraire n'est jamais conforme au référent réel : elle ne peut être que suggestive ⁵⁰. Car ces formes varient en fonction du parti pris à l'égard de la réalité. Loin de la représenter, elles la signalent à leur façon pour la seule raison de principe qu'il y a "autant de formes du réalisme qu'il existe de types d'ontologies" (Rastier, 1992b, pp. 90-91). Ainsi, selon Marcel Proust, la "littérature de notations" est "la plus éloignée de la réalité". Tout en s'appelant réaliste, elle se contente de "décrire les choses", d'en donner "un misérable relevé de lignes et de surfaces", sans toutefois accéder aux "vérités invisibles" (*Recherche*, t. 4, pp. 463-464). Inversement, pour l'art "digne de ce nom", la réalité n'est plus dans l'apparence, mais "à une certaine profondeur" (op. cit, t. 4, p. 461), où cette apparence importe peu ⁵¹. Contrairement au réalisme empirique, le transcendant tend vers l'au-delà du superficiel ⁵². De sorte que percevoir c'est toujours voir autre chose que ce qu'on croit voir : "un tableau derrière un visage, une phrase derrière un clocher, une mère derrière une femme, une femme derrière un homme et

⁵⁰ Pour ce qui est de la fonction référencielle du signe artistique, cf. notamment les débats autour du culte et de l'interdiction des images saintes. Pour les uns, tels Basil le Grand ou Jean Damascène, les images saintes peuvent être vénérées, puisque "celui qui vénère une image, vénère-t-il également le personnage représenté". Inversement, les adversaires rejettent l'image au nom de la lutte contre l'idolâtrie (d'après Bellinger, 1990, pp. 297-298).

Relevant de l'opposition entre le réalisme empirique et le réalisme transcendant, la discussion se prolonge par ailleurs dans un contexte purement laïque (cf. Rastier, 1992b ; 1992d). Plus particulièrement, elle concerne les querelles entre les représentants de l'art figuratif et de l'art abstrait.

⁵¹ *Elle en a l'air, donc elle ne l'est pas ; si elle l'était, elle n'en aurait pas tellement l'air* (d'après Jankélévitch, 1980, p. 52).

⁵² Cf. "Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun, parce que quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire ; si la réalité était cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait et le "style", la "littérature" qui s'écarteraient de leurs simples données seraient un hors-d'œuvre artificiel. Mais était-ce bien cela, la réalité ?" (*Recherche*, t. 4, p. 468 ; cf. op. cit., pp. 818-819). Cf. "La littérature a pour but de découvrir la Réalité en énonçant des choses contraires aux vérités usuelles" (Proust à Paul Morand, cité par Rastier, 1992b, p. 81).

inversement une dalle vénitienne sous un pavé parisien" (Boyer, 1987, pp. 29-30).

3. 2. Littérarité

Comme la structure de l'œuvre d'art reste la seule constante de la perception, la question est de savoir ce qui la rend valable sur le plan esthétique : "ce qui fait qu'une œuvre donnée est une œuvre d'art (littéraire)" (Jakobson). Définie à travers les particularités de la forme interne, la littérarité est assujettie au principe de construction, et de déconstruction⁵³. Soumise à l'interaction de plusieurs facteurs corrélatifs, elle travaille sur "la promotion d'un groupe de facteurs aux dépens d'un autre". L'effet esthétique croît à mesure que "le facteur promu déforme ceux qui lui sont subordonnés" ; en revanche, il diminue progressivement jusqu'à devenir à peu près nul avec la suspension de toute interaction dynamique. L'art vit de "cette interaction, de ce conflit", parce que "le fait artistique n'existe pas hors de la sensation de soumission, de déformation de tous les facteurs par le facteur constructif" (Tynianov, op. cit., p. 118).

C'est en marge du système que l'art puise ses procédés novateurs qui s'imposent, puis s'automatisent et tombent en désuétude, remplacés par de nouvelles formes d'expression⁵⁴. Résumé dans le titre de l'un des articles de V. Chklovski, *l'Art comme procédé*, le changement de styles n'est alors rien d'autre que la rotation des procédés artistiques. A cette lumière, la véritable fonction d'un procédé d'art est de "libérer la perception de l'automatisme" (1919 b, p. 94). Soit le "procédé de singularisation" chez Léo Tolstoï, qui

⁵³ Cf. "l'écriture <...> est une redistribution de la langue, une façon d'accéder à une désaliénation de notre langage. L'écriture est une langue étrangère par rapport à notre langue, et cela est même nécessaire pour qu'il y ait écriture" (Barthes, 1970 d, p. 1003). Curieusement, le même principe est à base de l'acte de la lecture (cf. Eco, 1992, pp. 21-22).

⁵⁴ Si, pour les Formalistes russes, la littérarité est dans la rupture d'avec l'automatisme de la perception, il en est autrement pour G. Molinié (1993). Selon le linguiste français, elle est plutôt dans les schèmes de culture : les constantes fonctionnelles des lieux communs. Ce qui fait de la réécriture "le grand stylème de la littérarité" que l'on peut rapprocher de ces autres dénominations rhétoriques : la *variatio*, l'*exercitatio* et l'*imitatio*.

consiste en ce que l'écrivain "n'appelle pas l'objet par son nom, mais le décrit comme s'il le voyait pour la première fois" (op. cit., p. 84). Plus il recourt aux mots qui s'associent habituellement à d'autres objets, plus la description passe pour étrangement singulière. Cette manière de voir les choses "hors de leur contexte" normal s'applique notamment à la représentation des dogmes et des rites orthodoxes, qui surprennent d'autant plus que les mots d'usage courant et religieux se substituent. De sorte que le déplacement survenu passe pour un blasphème peu agréable.

Apparemment, c'est par leur caractère ambigu que les "artifices" *se donnent à voir*⁵⁵. Plus particulièrement, il en est ainsi lorsque l'énoncé linguistique va à l'encontre des règles langagières internes. De nature phonétique, syntaxique ou sémantique, la transgression est d'autant plus pertinente qu'elle entraîne des perturbations du système. Soit l'incohérence syntaxique dont témoigne la phrase en petit nègre⁵⁶ : "Moi demain manger pain" (d'après Courtés, 1990, p. 53). Ce qu'elle connote ne résulte certainement pas de ce que représentent les vocables 'moi', 'demain', 'manger' et 'pain'. Plutôt, il s'agit d'une signification péjorative qui s'y rajoute en supplément. Due à la spécificité de la structure syntaxique, et peut-être même phonétique, elle renvoie à ce que Charles Bally appelle, dans le *Traité de stylistique française*, l'effet par évocation du milieu. Soit par ailleurs l'incohérence sémantique de type : "un carnage de fleurs encrouées couve éperdument un chaton rudimentaire" (d'après Courtés, op. cit., p. 53). Syntaxiquement irréprochable, la phrase n'est pas pour autant correcte,

⁵⁵ Pour autant, l'effet d'étrangeté ("prijom ostranienia") ne doit pas être pris dans son acception baroque. Comme il ne veut pas tellement dire qu'on remplace le simple par l'élaboré, il signifie tout simplement l'écart des normes conventionnelles (cf. Eco, 1965, pp. 110-111, note 18). Car c'est uniquement sur ce fond neutre et "objectif" qu'on peut percevoir les figures saillantes. A cet effet, cf. l'affiche publicitaire du début des années quatre-vingt-dix, où le Conseil général de la Charente-Maritime met en garde contre l'excès de vitesse : KASPA TA VIE.

⁵⁶ Cf. par ailleurs les exemples russes, donnés par A. M. Pechkovsky (1914, p. 70).

puisque les sémèmes qui la constituent possèdent des sèmes génériques incompatibles. Soit, finalement, l'exemple de la glossolalie, dans la bouche d'un prêtre allemand illuminé, dont les vocables ne se réfèrent qu'à eux-mêmes : "Schua ea, shua ea / O tshi biro ti ra dea/ akki lungo tori fungo/ u li baru ti u iungo/ lauslu bungo tu tu" (d'après Chklovski, 1919, p. 23). Phonétique, syntaxique ou sémantique, l'ambiguïté est partout perçue comme telle, tant elle rend sensible l'infraction aux règles internes du langage.

Pour sortir de l'automatisme de la perception, la littérature recourt aussi à ce genre de manipulations linguistiques. De sorte que l'ambiguïté est prise pour le corollaire obligé de la littérarité. Sans plus surprendre le lecteur avisé, elle passe pour la propriété spécifique de tout message poétique (cf. Jakobson, 1963, p. 238). Qu'il s'agisse en effet de la langue *zaoum* des futuristes russes⁵⁷ ou de l'écriture automatique des surréalistes français, le message est nécessairement centré sur lui-même. Car l'enjeu textuel est partout le même : la littérarité. Soit les néologismes poétiques, dans la *samovitaja retch* de Vélimir Khlebnikov (cf. Jakobson, 1921 ; Grigoriev, 1986). Privés de tout sens intelligible, ils évoluent à partir de quelques sonorités de base, et s'imposent si manifestement que les critiques finissent

⁵⁷ Comme le souligne V. Chklovski, le procédé remonte à une pratique d'exorcisme, vieille de plusieurs siècles. Car les conjurations comportent assez souvent des complexes de sonorités dénués de tout sens. Soit par exemple la conjuration des *khlisty* russes, en extase religieuse : *Rintré finté rinté fintri funt Nodar micéittrant pokhontrofin* ou *Nassontros ressontros fourr lis Natrofountrou natri sifoun* (1919, pp. 13-26). Inintelligible pour le reste de la population, le message n'en devient que plus mystique. L'aspect opaque disparu, il perd tout de son mystère, et de sa suggestivité rituelle, car "seuls les symboles exotiques conservent une *aura* sacrée" (Eco, 1992, p. 54). G. Brassens en parle à sa façon : "Ils ne savent pas ce qu'ils perdent,/ Tous ces fichus calotins,/ Sans le latin, sans le latin,/ La messe nous emmerde./ <...> Le presbytère sans le latin/ A perdu de son charme" (*Tempête dans un bénitier*, 1976, disque 12). C'est peut-être pour cette même raison que l'Eglise orthodoxe russe tient à conserver, dans l'office, le vieux slavon.

En dépit de la pensée rationaliste, seul l'inexplicable est vrai. A la quête d'une sagesse secrète, l'hermétisme du IIe siècle en est d'autant plus conscient qu'il se tourne vers d'autres civilisations, auprès des druides ou des sages de l'Orient, en prenant "ce balbutiement présumé de l'étranger" pour une "langue sacrée, lourde de promesses et de révélations tues" (Eco, op. cit., p. 55).

par constater à l'unanimité que le langage poétique n'est apparemment rien d'autre que " l'énoncé visant à l'expression". Soit par ailleurs les ambiguïtés des phrases de Jarry, et plus particulièrement la célèbre spéculation sur "la passion considérée comme course de côte" ⁵⁸. Construite sur l'assimilation des sémèmes 'croix' et 'bicyclette', elle fonctionne, selon M. Arrivé, comme un véritable jeu de mots. En partant de l'énoncé sous-jacent 'la bicyclette a un corps droit', la transformation nominale donne 'la bicyclette a une croix', ou 'la croix de la bicyclette', qui renvoie d'abord à l'interprétation métonymique : 'la croix que comporte la bicyclette', puis à l'interprétation métaphorique : 'la bicyclette est une croix' (d'après Arrivé, 1976, pp. 20-21). Et si l'interaction des signifiés ainsi rapprochés donne nécessairement sur la transgression, c'est-à-dire sur les rapports de construction et de déconstruction, c'est parce que le langage artistique "produit en détruisant" (Kristeva, 1969, p. 237).

En peinture surréaliste, il en va souvent de même. Autant que le signe poétique, le pictural s'adonne aussi à ce goût du paradoxe ⁵⁹. Car ici et là, il s'agit d'un assemblage insolite dont la signification n'est certes plus dans chacun des vocables pris isolément, mais dans leur rapprochement. Ainsi, les rapports de bon voisinage ne réunissent paraît-il jamais un verre d'eau et un parapluie, quoiqu'ils soient tous les deux en contact avec de l'eau : l'un pour en contenir, l'autre pour la repousser. De même, le verre d'eau placé sur le parapluie ouvert n'a rien de commun avec un Hegel en vacances, même si le célèbre philosophe allemand s'en servait de temps à autre. Pourtant, ces deux objets se retrouvent ensemble dans un tableau de René Magritte, en dépit de

⁵⁸ Cf. "Le cadre est d'invention relativement récente. C'est en 1890 que l'on vit les premières bicyclettes à cadre. Auparavant, le corps de la machine se composait de deux tubes brasés perpendiculairement l'un sur l'autre. C'est ce qu'on appelait la bicyclette à corps droit ou à croix" (*La Chandelle verte*, cité par Arrivé, 1976, p. 21).

⁵⁹ Cf. à cet effet le mot de Dostoïevski, cité par Proust à propos des "théories qui semblèrent neuves et qui paraissent déjà singulièrement surannées" : "un paradoxe, c'est l'envers d'un préjugé, ce n'est pas plus que lui la vérité" (*CSB*, p. 406).

tout bon sens De toute façon, l'explication est donnée par Magritte lui-même : "Mon dernier tableau a commencé par la question : Comment montrer un verre d'eau dans un tableau de manière qui ne soit pas indifférente, ni fantaisiste, ni arbitraire, ni faible, mais disons le mot : géniale ? (sans fausse modestie). J'ai commencé par dessiner beaucoup de verres d'eau <...> avec toujours un trait sur le verre <...> Ce trait <...> s'est évasé <...> et a pris ensuite la forme d'un parapluie <...> Celui-ci a été placé ensuite dans le verre <...> et, pour finir, en dessous du verre <...> J'ai ensuite pensé que Hegel (un autre génie) aurait été très sensible à cet objet, qui a deux fonctions opposées : à la fois ne pas vouloir d'eau (la repousser) et en vouloir (en contenir). Il aurait été charmé, je pense, ou amusé (comme en vacances) et j'appelle ce tableau les *Vacances de Hegel*" (d'après Noël, 1976).

De toute façon, ce n'est guère plus surprenant depuis que le parapluie et la machine à coudre se sont rencontrés sur une table d'opération, chez Lautréamont. Ce qui entre alors en jeu, au profit de la littérarité ou de l'artificialité, c'est la mise en déséquilibre des rapports qui existent primitivement entre le plan de l'expression et le plan du contenu. Soit le contenu change d'expression habituelle, soit l'expression s'allie à un autre contenu. S. Karcevskij écrit : "Si un même signe phonique, dans les séries différentes, peut <...> servir à traduire des valeurs différentes, l'inverse en est également possible : une même valeur, à l'intérieur des séries différentes, peut être représentée par des signes différents" (1929, p. 90). Autant que le signe linguistique, la textualité répond ainsi au dualisme assymétrique. Et c'est grâce à cette assymétrie dynamique que les structures artistiques évoluent. Autant les signifiants tendent à avoir d'autres signifiés, autant les signifiés cherchent à s'exprimer par d'autres signifiants.

4. Code(s)

Empruntée à la théorie de l'information, la notion de code revient souvent dans le discours critique de tout genre. En grande partie relevant de l'opposition saussurienne *langue/parole*, le rapport *code-message* équivaut au "rapport de l'ensemble des éléments fixés dans le texte à l'ensemble des éléments à partir duquel fut réalisé le choix de l'élément utilisé donné" (Lotman, 1970, pp. 89-90). Si le *texte-message* revient à "toute instance de communication utilisant le code", le code représente "le système conventionnel de symboles et de règles grâce auquel le message peut être produit et correctement interprété" (Mounin, 1974, p. 71). Perçu comme l'ensemble de contraintes, et de correspondances de tous ordres, le code est constamment ramené soit à une "série de conventions de communication", soit à une "somme de notions, identifiées à la compétence du locuteur" (Eco, 1968, p. 49, 111 ; cf. Dubois, 1973). De part et d'autre, il passe pour une sorte de contrat conclu par consentement entre les agens de la communication.

4. 1. Pluriel des codes

Malgré ce que nous suggère le schéma de Jakobson, le code n'est pas homogène, encore moins unique. Bien au contraire, il est pluriel et hétérogène. Même s'il est en partie commun à l'émetteur et au receveur, il n'est jamais le même⁶⁰. D'une part, c'est la divergence des idiolectes de

⁶⁰ Cf. à cet effet les reproches de C. Kerbrat-Orecchioni, qui portent notamment sur le problème de l'homogénéité et le problème de l'extériorité du code (1980, pp. 11-20). Reformulé, le schéma de la communication change considérablement d'aspect. En prenant du volume, il précise plus particulièrement le modèle de production et le modèle d'interprétation, soit donc l'encodage et le décodage, qui comprennent désormais les compétences linguistiques et para-linguistiques, les compétences idéologique et culturelle, les déterminations "psy-" et les contraintes de l'univers de discours (op. cit., p. 19).

l'auteur et du lecteur ; d'autre part, c'est l'hétérogénéité de l'encodage et du décodage. Là-dessus, la position critique est plus ou moins unanime. A quelques exceptions près, elle revient partout au même. Ainsi, pour You. Lotman, le texte artistique est "plusieurs fois codé" (1973, p. 102 ; cf. 1970, pp. 34-36). Selon J. Kristeva, "le signifié poétique ne peut pas être considéré comme relevant d'un code unique. Il est le lieu de croisement de plusieurs codes (au moins deux) qui se trouvent en relation de négation l'un par rapport à l'autre" (1969, p. 255). "Ce qui fonde le texte, d'après R. Barthes, ce n'est pas une structure interne, fermée, comptabilisable, mais le *débouché* du texte sur d'autres textes, d'autres codes, d'autres signes ; ce qui fait le texte, c'est l'intertextuel" (1973 a, p. 1655). De même, pour J. Dubois, "le texte littéraire manifeste plusieurs niveaux de codage. Il relève avant tout du code de la langue, et d'un état historiquement déterminé de cette langue. Il est régi par le code d'une rhétorique spécifique. Il l'est encore par les exigences de manifestation de sa littéarité, y compris l'inscription dans un genre. Il est enfin codifié par son rapport à de grands schèmes idéologiques et à des formes signifiantes qui interprètent et transmettent ces schèmes. Ces niveaux ne sont pas autonomes ; ils s'articulent, s'emboîtent et se hiérarchisent à l'intérieur du texte en fonctionnement" (1973, p. 4).

D'où la notion de la "multimodalité" de la littérature ⁶¹. Elle implique la pluri-lecture - ou la lecture "au ralenti", au sens de Barthes (1970 a)- pour la simple raison de principe : la textualité relève moins de l'ensemble de signes linguistiques que de la mise en jeu de divers systèmes de signification. S'en tenir à l'immanence de la structure linguistique, comme le suggèrent les Formalistes russes, c'est volontairement se priver des interprétants externes au texte. Ce qui paraît d'autant plus impossible, sinon aberrant, que

⁶¹ Comme le souligne F. Rastier, la multimodalité est associée à divers types d'interaction. Il s'agit là non seulement de l'interaction de canaux perceptifs, mais aussi de l'interaction de systèmes sémiotiques hétérogènes (1994, p. 212).

comprendre c'est inévitablement se rendre à l'évidence d'un réseau de références multiples (cf. Dubois, 1973, p. 3).

Les critiques en conviennent volontiers. Sémiotique ou autre, le décodage met en jeu les connaissances encyclopédiques les plus diverses. Le reconnaître, estime F. Rastier, ce n'est pas dissoudre l'interprétation dans l'archéologie du savoir, mais plutôt la mettre au service de l'interprétation. Car il est tout à fait naturel, voire nécessaire, d'aller chercher ailleurs les renseignements dont on a besoin. Sinon, c'est renoncer à bien des interprétants utiles à la compréhension. Ainsi, pour analyser la parabole du grain de sénevé dans l'Évangile, il n'est certes pas indifférent de reconnaître ce qu'il signifie dans différents contextes culturels. Pour actualiser les traits sémantiques de 'sénevé', il est préférable de savoir que la sanve désigne aussi bien la substance de saveur forte que le produit destiné à chasser les mauvais esprits lors d'un mariage (d'après Rastier, 1992a, p. 183). De même, pour découvrir la signification des orchidées chez Proust, il ne suffit pas d'apprendre, comme le suggère R. Viers (1971), la sexualité des plantes dans le manuel de botanique d'un Gaston Bonnier. Quoique attestée, toute source n'est jamais unique. Selon A. Compagnon, la fameuse scène de la fécondation des fleurs par un bourdon est d'ailleurs inspirée par *L'Intelligence des fleurs* de Mæterlinck, et les ouvrages de Darwin : *De la fécondation des orchidées par les insectes et des bons résultats du croisement ; Des effets de la fécondation croisée et de la fécondation directe dans le règne végétal* (Notes, in *Recherche*, t. 3, p. 1269, 1271-1272). De surcroît, il est indispensable de savoir l'essor "naturaliste" de la Belle Époque avec son engouement pour les motifs d'inspiration florale.

4. 2. Code idéologique

Comme le code idéologique est associé à "la pensée de classe", il relève plus particulièrement d'une "collection de règles constructrices de la pensée dominante. Et tout d'abord, de ses concepts et catégories" (Grivel, d'après Dubois, 1973, p. 4). Ce qui intéresse alors, c'est moins la forme linguistique immanente que les rapports entre l'idéologie et le linguistique, implicitement définis selon la logique suivante : si toute idéologie est un signe, tout signe renvoie à l'idéologie.

A cet effet, pour V. N. Volochinov, la question est de savoir comment la réalité sociale détermine le signe, et comment le signe reflète cette réalité en devenir. Pris pour " l'indicateur le plus sensible de toutes les transformations sociales", le signe linguistique est obligatoirement affecté d'une valeur sociale importante. Ses indices de valeur sont d'autant plus contradictoires qu'il sert en même temps à des classes sociales différentes. Mono-accentuel dans l'usage de la classe dominante, il tend en revanche vers sa dualité interne, aux époques de crise. Autant que les thèmes (contenu), qu'il ne faut pourtant pas confondre avec la réalité, le signe linguistique devient " l'arène où se déroule la lutte des classes" (Volochinov, 1977, p. 44 - cité par Gardin, 1978, p. 90).

Dans sa version la plus connue, le système de pensée idéologique définit les grandes lignes de la critique réaliste, à tendance marxiste. C'est ainsi que la grille d'analyse du réalisme socialiste est principalement conçue à base du matérialisme dialectique et de l'économie politique. Relevant du déterminisme le plus rigoureux, elle préconise la primauté de l'infrastructure économique sur la conscience humaine. Si bien que les conditions de la vie sociale y jouent à peu près le même rôle que le milieu naturel dans le règne animal. Partout, il est question du principe déterministe absolu, selon lequel

les mêmes causes produisent obligatoirement les mêmes effets. Autant la sélection naturelle est régie par les conditions climatiques, autant les personnages du roman socialiste sont appréciés en fonction des particularités spécifiques de leur milieu social. Telle est par exemple la caractéristique du personnage principal, dans *Mère* de Gorki (1906-1907).

En effet, là où le psychanalyste s'interroge sur les rapports entre la Mère et le Fils, l'adepte de la critique socialiste insiste plutôt sur la condition sociale et politique. Fidèle à son milieu, le Fils évolue en effet avec la montée de la lutte ouvrière contre l'injustice de l'économie capitaliste. Sa position active à l'égard du monde surprend d'autant moins qu'elle renvoie à la loi marxiste : la lutte entre les "classes exploitantes" et les "classes exploitées". Et plus encore, elle remonte à cette célèbre formule de Marx : "les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde de différentes manières : il s'agit maintenant de le transformer" ⁶².

Sous ce rapport, le narrateur de la *Recherche* est le produit de son milieu à lui, tandis que son univers n'est rien d'autre pour l'analyse engagée que "le monde réduit aux dimensions d'un petit salon mondain <...> dont les rideaux épais filtrent à peine les sons de la vie" (B. Soutchkov). Selon le critique soviétique, la vraie vie est ailleurs. De toute façon, elle est loin de ces "petites intrigues", "maux d'amour anémiques" et "loisirs douteux des dandy blasés". Ce qu'il n'ose pardonner à Proust, c'est justement son évasion hors de la réalité objective ⁶³.

⁶² Cf. les propos de Jdanov dans son discours au 1er Congrès des écrivains soviétiques : "Dans notre pays, les principaux héros des œuvres littéraires, ce sont les bâtisseurs actifs de la vie nouvelle : ouvriers et ouvrières, kolkhoziens et kolkhoziennes, membres du Parti, administrateurs, ingénieurs, jeunes communistes, pionniers. Les voilà, les types fondamentaux et les héros essentiels de notre littérature soviétique" (d'après Rastier, 1992b, p. 96).

⁶³ De son côté, le poéticien pro-nazi Kurt Wais reproche à Marcel Proust d'avoir sapé de tels principes réalistes comme l'unité du point de vue, la transparence du langage de représentation et la stabilité ontologique de l'objet représenté (d'après Rastier, 1992b, p. 106).

4. 3. Code psychanalytique

Contrairement au code idéologique, le psychanalytique se réfère à son propre langage à lui, de sorte que la signification change entièrement de résonance qui lui incombe (cf. Volochinov, 1927). Si, dans la perspective marxiste, les tableaux d'un Magritte témoignent de l'ultime décadence de l'art moderne, il en est autrement dans l'optique psychanalytique. Là où les uns regrettent l'évasion hors de la réalité objective, les autres s'en réjouissent énormément. Ce qui intéresse alors dans les visions insolites de René Magritte, ces oiseaux découpés dans le ciel, ces yeux remplacés par les seins, cette bouche représentée par un triangle pubien, c'est moins la fidélité au réel que plutôt le fantasme sous forme de l'absurde (cf. Clément, 1973 ; Held, 1973, pp. 279-298).

Partout, il est question d'inversion. Selon la célèbre formule de Lacan, "le fantasme prend place du réel". Même si l'artiste a catégoriquement nié le symbolisme de ses toiles, elles n'en deviennent pas moins symboliques, au sens psychanalytique⁶⁴, puisqu'il s'agit là d'un véritable répertoire de formules obsédantes, traduisant les images présentes en pensées latentes. Comme le souligne T. Todorov, l'apport original de Freud à la théorie du symbolisme n'est pas tellement dans la description du rêve. Ce que l'auteur de *l'Interprétation des rêves* innove réellement, c'est l'interprétation (1977, p. 317). Sémiotiquement parlant, c'est l'élaboration d'un autre code.

Qu'il s'agisse en effet des mœurs ou des songes populaires, de la littérature ou de la peinture, l'interprétation du message ambigu procède à partir des

⁶⁴ D'autant plus que les analystes ne parlent de symbolisme que dans le cas où le symbolisé est inconscient : cf. "Toutes les comparaisons ne sont pas des symboles, mais seulement celles où le premier membre est refoulé dans" l'inconscient" (J. Laplanche & J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, P.U.F.).

symboles psychanalytiques *déjà* élaborés. Ainsi, le *Nez* de la nouvelle de Gogol, qui se promène tout seul sur la perspective Nevski à Saint-Pétersbourg, n'est rien d'autre, selon le psychanalyste russe I. D. Yermakov (1923), que le substitut du pénis. Vraisemblablement, il en est de même pour la *Jambe* amputée à un soldat soviétique, en Afghanistan, qui commence à vivre séparément, dans le film de Nikita Tiagounov (1991). Ici et là, une partie de corps signifie une autre. Sémantiquement parlant, le mécanisme de la transposition métonymique est en grande partie identique. Les sémèmes 'nez' et 'jambe' se substituent à 'pénis' pour peu qu'ils aient en commun les traits spécifiques /appendice/ + /longueur/ + /extrémité/ (cf. Greimas, 1972, pp. 42-54, 56-58 ; Eco, 1988, p. 157). Cependant, l'enjeu de l'analyse n'est certes pas sémantique, encore moins stylistique, mais psychanalytique. Car il s'agit, de part et d'autre, du complexe de castration⁶⁵. Relevant de la crainte immotivée de perdre l'intégrité de son corps, il est étroitement lié au complexe d'Œdipe.

Le vocabulaire du code psychanalytique ne s'y limite pourtant pas. Si ce n'est pas le pouvoir de castration du père, c'est l'angoisse de la séparation d'avec la mère qui intervient à la place⁶⁶. Relevant du traumatisme de la naissance, elle aboutit, selon O. Rank, à ce désir de retour dans le ventre de sa mère dont l'enfant est brutalement rejeté comme Adam et Eve du Paradis⁶⁷. Ce qui l'incite à chercher, dans le monde extérieur, les substituts de

⁶⁵ Par ailleurs, cf. le nom du castrat, dans *Sarrasine* de Balzac, qui se prête aussi à une lecture symbolique. Selon R. Barthes (1970 a), l'énigme du texte balzacien est là, parce que "Zambinella" veut dire : "petite jambe" ou "petite poupée", et peut-être même "petit phallus". D'où le titre de l'ouvrage barthesien : un monogramme *S/Z* qui emblématise toute la nouvelle de Balzac, *S* étant l'initiale du sculpteur, *Z* l'initiale du travesti. Il évoque l'archiphonème du même nom de sorte que la neutralisation de l'opposition de sonorité symbolise en quelque sorte la perte de toute distinction entre le masculin et le féminin.

⁶⁶ A cet effet, cf. le drame de coucher à Combray et ses multiples interprétations psychanalytiques (Reichler, 1983, pp. 121-125).

⁶⁷ En d'autres termes, la réalité n'est plus qu'un réel disparu, comme le paradis n'est d'ailleurs rien d'autre que le paradis à jamais perdu.

la matrice maternelle (Ersatzbildung). Quoique sensiblement appauvris, ils en deviennent une sorte de réplique salvatrice. D'où les images de l'*espace heureux*, où l'on cherche la plénitude première, c'est-à-dire le refuge contre les dangers de ce monde agressif : la caverne des hommes préhistoriques, le foyer, le pays natal, les grottes, les greniers, les coins, les chambres à coucher, les couloirs ou les cages d'escaliers (cf. Bachelard, 1957). Substitut symbolique du corps maternel, elles apaisent les angoisses névrotiques. Apparemment, il en va ainsi pour ce plaisir du blotissement et de l'enfouissement que le narrateur de la *Recherche* éprouve dans les chambres d'hiver : sorte de nid, d'alcôve ou de "chaude caverne creusée au sein de la chambre même". Le plaisir spécifique qu'on y goûte provient de ce qu'on se sent "séparé du dehors" : "on se blottit la tête dans un nid qu'on se tresse avec les choses les plus disparates : un coin de l'oreiller, le haut des couvertures, un bout de châle, le bord du lit, et un numéro des *Débats roses*, qu'on finit de cimenter ensemble selon la technique des oiseaux" (*Recherche*, t. 1, p. 7, cf. p. 1092, n° 1).

Certes, les formes de la réalité et de la culture sont d'autant plus symptomatiques, et utiles pour le mécanisme de défense, qu'elles servent de support à la projection⁶⁸. Tout en transférant les conflits intérieurs dans l'un des objets du monde extérieur, elle contribue énormément à l'extériorisation des affects intolérables. En règle générale, elle repose sur l'identité archaïque du sujet et de l'objet, plus particulièrement connue sous forme de personnification des phénomènes de la nature. Soit quelques exemples de la *Recherche du temps perdu* : le désir d'une femme inconnue qui rajoute aux charmes de la nature ; les arbres du Bois de Boulogne qui impliquent

⁶⁸ A cet effet, cf. le chant populaire cité par Jung, en exemple de projection immédiate : "Là-bas sur la grève, là-bas sur la rive / Là une jeune fille lavait le drap de son mari / Et un doux vent d'ouest souffla sur la rive / Souleva un peu sa jupe de son souffle / Et fit voir un peu sa cheville. / Et la rive devint, et le monde entier devint lumineux" (1987, pp. 207-208).

l'apparition des mondaines en promenade ; les bois de Roussainville qui évoquent une fille "criblée de feuillage" ; les paysannes convoitées qui se présentent en "produit nécessaire et naturel de ce sol", etc (t. 1, pp 154-155). Dans tous les cas, il s'agit d'un "phénomène de dissimulation" : extérioriser ses pulsions, c'est non seulement "transférer un contenu subjectif dans un objet", mais aussi "s'aliéner au profit de l'objet" qu'on prend comme déguisement (Jung, 1991, p. 460, 430).

Autant le monde extérieur est perçu en fonction de ses propres pulsions, autant ses formes incarnent les désirs sexuels interdits. Autrement dit, la cause du désir apparaît souvent comme ce qui soutient ce désir. Soit le fameux exemple tiré de *Bel Ami* de Maupassant, où il s'agit d'un dîner en cabinet particulier, et plus spécialement des huîtres d'Ostende : "mignonnes et grasses, semblables à de petites oreilles enfermées dans des coquilles". Plus que les fruits de mer, elles incarnent, dans l'optique lacanienne, le désir de l'objet féminin dissimulé. Le secret de la jouissance s'y livre implicitement à partir de l'oreille de Mme Forestier que Bel Ami s'exerce à charmer (d'après Baudry, 1988, p. 33-34).

De même, la consommation alimentaire tourne en véritable consommation sexuelle, dans l'épisode de *L'Education sentimentale* de Flaubert, lorsque les deux amants s'adonnent à la gourmandise la plus voluptueuse, en dévorant un tournedos, des écrevisses, des truffes, une salade d'ananas, des sorbets à la vanille et des grenades. Le lien gastronomique établi pendant le repas induit l'intimité sexuelle que les produits alimentaires identifient à l'objet de désir partiel. Ainsi, par l'effet métonymique, la rougeur de la grenade se confond, aux yeux de Frédéric, avec la pourpre des lèvres de Rosanette pour en devenir une sorte de substitut symbolique ⁶⁹. Comme l'affirme à cet effet

⁶⁹ Cf. "Elle mordait dans une grenade <...> ; la rougeur du fruit se confondait avec la pourpre de ses lèvres, ses narines battaient ; et toute sa personne avait quelque chise

Lynda A. Davey, "la consommation de la grenade dont la forme, la couleur et la texture renvoient d'une façon métonymique au sexe féminin, n'est autre chose que de la provocation sexuelle extrêmement explicite" (1987, p. 61).

Selon certains, il en va pratiquement de même pour le petit gâteau de la *Recherche* : "dodu, gras, sensuel, plissé, en forme de sexe féminin et au nom de pécheresse" (Fernandez, 1975, p. 316 ; cf. Lejeune 1971 ; Virduzzo, 1982 ; Kristeva, 1994, pp. 33-34). Le plaisir gastronomique confirme et renforce le plaisir sexuel autant que l'image culinaire en révèle les liens indissolubles. Si les jeunes filles en fleurs sont aussi bonnes à goûter ⁷⁰, c'est que leur corps emphatique alimente "la plus voluptueuse gourmandise" (*Recherche*, t. 1, p. 859). Tantôt "les petits seins haut remontés" mûrissent comme deux jolis fruits appétissants (op. cit., t. 3, p. 587). Tantôt les taches de rousseur d'une femme désirée retrouvent, à travers les aubépines fleuries, l'odeur des biscuits roses (op. cit., t. 1, p. 866).

Somme toute, le sens latent s'avère souvent identique, ou presque. Car le discours théorique revient partout au même, sans révéler les différences entre un texte et un autre. Quoiqu'il ne se réclame pas du sens final mais le découvre, le parcours interprétatif s'inscrit dans les grandes lignes de la doctrine élaborée. Qu'elle se rapporte à Freud, à Jung ou à Lacan, peu importe. Son caractère est tellement finaliste ⁷¹ que T. Todorov cède à la tentation de le rapprocher de l'exégèse patristique : "ici comme là, c'est la prescience du sens à découvrir qui guide l'interprétation (ce qui ne veut pas dire que la psychanalyse est une religion)" (1977, p. 321).

d'insolent, d'ivre et de noyé qui exaspérait Frédéric, et pourtant lui jetait au cœur des désirs fous" (cité par Davey, 1987, p. 61).

⁷⁰ Cf. "chacun pouvait la goûter à son tour, la jeune fille en fleurs" (*Recherche*, t. 3, p. 585).

⁷¹ Ce qui n'en diminue pas la pertinence. Stratégie particulière, "elle ne peut l'être <...> que par la codification préalable des résultats à obtenir" (Todorov, op. cit., p. 320).

4. 4. Code mythopoétique

Si ce n'est pas le psychanalytique, c'est le code mythologique qui impose ses contraintes. Relevant d'un mode symbolique, il renvoie à quelques schèmes mythologiques, en nombre limité dans la culture dont la constance et l'efficacité ne cessent de surprendre ⁷². Ce qui intéresse pourtant, ce n'est pas tellement la migration des "motifs errants", mais plutôt leur contribution à la genèse d'une œuvre d'art moderne. Partant des structures universellement identiques, ils correspondent aux archétypes de Jung ⁷³. Car il s'agit partout d'une surdétermination. De même que les "images primordiales" de l'inconscient collectif se superposent en armature immuable à toutes les impressions individuelles, de même quelques mythologèmes définissent la textualité, en véritable code secondaire.

Toute représentation en relève, comme si la perception de ce monde ne dépendait en effet que des idées archétypes qui demeurent sans changement

⁷² D'une culture à l'autre, les similitudes ne manquent certes pas. Soit par exemple le motif du déluge que l'on retrouve à la fois dans l'Ancien Testament, l'épopée babylonienne de Gilgamesh, la mythologie grecque et le *Popol Vuh* des Mayas. Soit par ailleurs le motif de la tentation de l'enclos secret, lieu de savoir par excellence, que relatent divers contes et légendes populaires : le livre mongol *Siddhi-kûr*, *L'enfant de la Vierge Marie* (Grimm), *Le bénitier d'or* (Cosquin), *Maria Morewna* (Ralston, Marnier), la Barbe-Bleue (Perrault). Indépendamment du type de culture, ils se réfèrent tous au thème d'interdiction de la Chambre secrète (cf. Bayard, 1955, pp. 111-113). Poussé par la curiosité et sous menace d'un châtime, le protagoniste y entre dans l'espoir d'apprendre ce qui est strictement surveillé à l'abri des regards indiscrets. Cependant, la curiosité n'est pas toujours récompensée. Assez souvent, elle est nuisible : cf. Eve, Loth, Sodome dans la Bible, la duchesse de Brabante dans *Parzival*, etc. Autant que les textes anciens, la littérature moderne en connaît aussi les exemples analogues. Soit l'histoire de Mme Paule Galéas de Cernès, dans *Le Sagouin* de F. Mauriac (1951). Le surcodage symbolique s'impose aussitôt que le texte renvoie au scénario mythologique. Le milieu aristocrate, où la jeune femme se retrouve après son mariage, s'associe à l'enclos secret, parce que les fiançailles impliquent déjà l'idée d'une "porte <...> ouverte sur l'inconnu". Poussée par "la curiosité peut-être, le désir de forcer l'entrée d'un milieu interdit", la jeune femme succombe à la tentation. Punie de sa curiosité, elle se retrouve finalement dans la "nuit", la "fosse" et les "ténèbres".

⁷³ Selon C. G. Jung, "l'archétype est une formation psychique, inconsciente, douée de réalité cependant, indépendante de l'attitude du conscient" (1987, p. 123).

ni modification au fond du cerveau humain. Soit l'exemple de l'esprit et de l'eau dont Jésus parle à Nicodème (Jean, 3, 5). Dans l'interprétation du psychanalyste suisse, il s'agit là moins des représentations quelconques que "des représentations typiques exprimant, depuis les temps les plus reculés, des fascinora (charmes)". Ce qui persuade Nicodème, ce n'est donc rien d'autre que les archétypes : "formes ou lits dans lesquels depuis toujours coule le flot de l'événement psychique" (1987, p. 381).

Apparemment, il en va de même pour les œuvres littéraires. Tout comme les représentations psychiques, elles subissent un surcodage symbolique d'autant plus manifeste que les structures mythologiques ressortent en surimpression. Sous ce rapport, la production artistique s'apparente bien à la pratique rituelle, tant que la substance sensible y sert aussi de fondement d'analogie. C'est ainsi que le symbole (rituel) résulte, selon V. W. Turner, des trois composantes de base : celle de la substance, celle de la nomination et celle de l'artefact. Si l'artefact indique les modifications techniques de l'objet symbolique, la nomination actualise la structure acoustique et linguistique, tandis que la substance renvoie aux qualités physiques et chimiques (1983, pp. 42-43). Reconnues comme telles par la culture autochtone, elles prennent le caractère d'autant plus codifié qu'elles deviennent une sorte de langage comportant un plan de l'expression et un plan de contenu. Par conséquent, le rapport entre le discours et le monde, la nomination et la substance, n'est plus considéré comme une simple "désignation", mais plutôt comme une corrélation entre les deux sémiotiques. Soit la vision des principales villes russes, Moscou et St-Pétersbourg, dans la culture russe du XIXe siècle (cf. Toporov, 1984 ; Lotman, 1984). Omniprésente, l'antithèse est pertinente à tous les niveaux d'analyse. Or, elle remonte déjà au symbolisme du plan général qui varie considérablement d'une ville à l'autre. Avec le Kremlin pour point de départ, Moscou est conçue comme une ville concentrique *ab*

origine. Autant que l'organisme vivant, elle croît et se propage dans tous les sens, en rayonnant à partir d'un centre-noyau. Ce qui explique paraît-il les métaphores végétales qui abondent, ici et là, dans la description de l'ancienne ville russe.

Inversement, St-Pétersbourg est perçu comme une ville parfaitement excentrique. A l'opposé de Moscou, la nouvelle capitale russe est démunie de tout centre parce qu'il est partout et nulle part. A l'origine, c'est une ville où dominent plusieurs places reliées par quelques avenues rectilignes. Si la structure moscovite a un point quelconque pour centre d'irradiation, il n'en est pas question pour la ville nouvelle. Géométriquement parlant, le point et la sphère cèdent énormément à la ligne, l'immeuble à la perspective, le patio et l'impasse à la place. C'est une ville sans début ni fin ⁷⁴. Moins réelle qu'imaginaire, elle implique l'idée d'un artefact, peu conforme aux lois naturelles.

Non seulement la structure d'ensemble, c'est d'ailleurs la situation géographique et les conditions climatiques qui contribuent à la symbolisation de l'espace urbain (cf. Gold, 1980). Car St-Pétersbourg est de surcroît perçu en fonction de la mythologie eschatologique qui ne cesse d'envelopper d'une aura maléfique la fondation de la ville sur la Néva. En dépit de sa sainteté déclarée, tout présage de terribles catastrophes : l'emplacement, le climat et le temps. Placée aux confins du pays natal, la ville se retrouve à l'extrémité du monde familier. Construite sur les marécages, et non sur le sol ferme, elle n'a pas de fondement stable ⁷⁵. Inondée par la Néva, elle évoque le déluge. Parmi

⁷⁴ Sans centre ni "point fixe" pour principal repère d'orientation, l'espace s'avère neutre et amorphe. En ce sens, il s'oppose à l'organisation de l'espace sacré. Quoique géométriquement organisé, il relève de la modalité fluide d'un "Chaos" (cf. Eliade, 1965).

⁷⁵ A tout moment, elle risque de s'écrouler et de se faire engloutir par les ténèbres. A cet effet, cf. la légende populaire racontée par un Finnois, dans la *Sylphide* de V. Odoïevski (1837). Sous forme imaginaire, elle relate l'histoire de la construction de la nouvelle ville sur la Néva. Comme les blocs de pierres se faisaient tout le temps engloutir par les

les phénomènes naturels, sont d'ailleurs pris pour néfastes : le coucher de soleil et le brouillard, le vent et la neige, la gadoue et la pluie, l'infection et la puanteur, la chaleur et l'étouffement. Parmi les phénomènes culturels, sont surtout maléfiques : l'auberge et la garçonnière-*cercueil*, le coin de la chambre et la cloison qui la sépare, le bougeoir et l'armoire commode, le papier peint aux murs et les rideaux aux petites fenêtres, la cage d'escalier et la fenêtre donnant sur une cour profonde et étroite (cf. Toporov, 1984, pp. 27-28).

D'où l'idée d'un espace moins réel que fantasmagorique qui surdétermine la représentation de Pétersbourg. Qu'il s'agisse en effet des *Nouvelles de St-Pétersbourg* de Gogol, du *Cavalier en bronze* de Pouchkine ou des *Nuits blanches* de Dostoïevski, la perception de la ville est en grande partie identique parce qu'elle revient partout au même. A quelques exceptions près, elle tient à certains topoï symboliques qui réapparaissent, ici et là, avec une constance invariable. Ainsi, en analysant le rêve de Raskolnikov, M. Bakhtine constate avec évidence que la représentation de l'espace pétersbourgeois, telle qu'elle se présente dans *Crime et châtiment*, est diamétralement opposée à ce qu'on retrouve habituellement dans les romans sur la vie moscovite. Car il n'a presque pas de salons ni de salles de réception, mais plutôt des ponts et des carrefours, des auberges et des gargotes, des rues et des places, des pas de la porte et des cages d'escalier. Et c'est justement là que survient la crise : le conflit, la perte d'équilibre et la rupture d'avec la vie normale (1979, p. 198 et *sq.*). Relevant du rite de passage, ces jalons d'espace véhiculent tous l'idée du seuil : la limite entre l'en-deçà et l'au-delà.

De toute évidence, il s'agit d'une véritable surdétermination. Comme l'espace n'est pas homogène, mais présente les cassures, la représentation

marécages, Pierre le Grand a construit la ville en l'air : entre le ciel et la terre. C'est après qu'elle a été posée par terre (d'après Lotman, 1984, p. 37).

remonte assez manifestement à la conception mythopoétique. D'où paraît-il cette importance qui incombe à l'image du seuil. Comme écrit M. Eliade, "le seuil qui sépare les deux espaces indique en même temps la distance entre les deux mondes d'être, profane et religieux. Le seuil est à la fois la borne, la frontière qui distingue et oppose deux mondes, et le lieu paradoxal où ces mondes communiquent, où peut s'effectuer le passage du monde profane au monde sacré" (1965, p. 28).

Les structures symboliques qui ressortent en surimpression ne sont pas homogènes, mais ressemblent plutôt à "l'immense et compliqué palimpseste" (Baudelaire). Cela ne réfute pas pour autant les techniques de l'univers mythopoétique guère moins disparates que les leurs. Car le monde mythopoétique tend aussi au bricolage, sinon à "la traductibilité réciproque de plusieurs mythes" (Derrida, 1967, p. 421). L'anthropologie lévi-straussienne rapporte à cet effet que le problème posé par tel ou tel mythe est nécessairement analogue, sinon semblable, à bien d'autres. Les mythes se tiennent et se lient entre eux, en ramenant tout à l'unité. "Comme la terre de la mythologie est ronde", tout itinéraire mène au même point. Conformément à la logique du bricolage, les mythes se font commuter selon le même principe de recherche : tout mythe se traduit dans un autre. Qu'il s'agisse en effet du mythe bororo ou autre, les thèmes se dédoublent à l'infini. Le mythe de référence ne mérite son privilège particulier que sous réserve : malgré son statut exemplaire, il n'est rien d'autre qu'une "transformation plus ou moins poussée d'autres mythes provenant, soit de la même société, soit de sociétés proches ou éloignées" (Lévi-Strauss, 1964, p. 10).

Ce qui intéresse alors, ce n'est pas tellement l'inventaire exhaustif des mythes, mais les schèmes structuraux qui gouvernent leur fonctionnement. En d'autres termes, c'est moins le mythe concret que l'armature et le code qui définissent l'ensemble de messages mythologiques. De même que le linguiste

étudie les règles de l'énonciation, et non la totalité d'énoncés, de même l'anthropologue se tourne vers la "syntaxe de la mythologie".

Plus particulièrement, il s'agit d'élaborer un système paradigmatique, à base de rapports d'oppositions. Ce que Cl. Lévi-Strauss reproche à cet effet à la *Morphologie du conte* de Vladimir Propp, c'est le caractère syntagmatique de ses fonctions (1960 ; cf. Barthes, 1966 b ; Greimas, 1966a ; Bremond, 1974). Placées sous l'ordre chronologique, elles s'organisent en séquences linéaires d'autant plus irréductibles que les éléments constitutifs occupent la position à jamais définie. D'où la succession logique immuable $a \rightarrow b \rightarrow c$, selon laquelle les éléments a et c ne peuvent être séparés que par l'insertion de b , et non par b' ou b'' . L'auteur de l'*Anthropologie structurale* propose en revanche l'élaboration d'une structure matricielle atemporelle dont les éléments se substituent par commutation, selon les règles logiques de Georges Boole :

W	- X	1/Y	1 - Z
W	1/X	1 - Y	Z
1/W	1 - X	Y	- Z
1 - W	X	- Y	1/Z

La corrélation des unités narratives non-identiques assure la commutation. Pour A. J. Greimas (1966a), il s'agit là d'une véritable disjonction paradigmatique, car les éléments corrélatifs agissent en *source* et *but* d'opérations de transformation. A quelques différences près, il en va pratiquement de même dans la série des points de repère dont nous parle M. Bakhtine (1979) et V. Toporov (1984). Qu'il s'agisse en effet des ponts ou des carrefours, du pas de la porte ou de la cage d'escalier, leur fonction

symbolique est d'autant plus semblable, dans le texte pétersbourgeois, qu'elle dépend d'un même schème pré-établi. Autant que les unités mythologiques, les structures narratives se tiennent et se lient entre elles, selon le même principe de commutation. Elles renvoient au même type de situation liminale, parce qu'elles relèvent évidemment d'un même paradigme. En dépit de la dissemblance d'expression, il est partout question du seuil et de tout ce qu'il représente dans l'univers mythopoétique (cf. Eliade, 1965).

Pour les uns, tels Greimas, Bremond et Dundes, la logique narrative aboutit au système paradigmatique, pour les autres, tel R. Barthes, elle "provient uniquement du "déjà-écrit : en un mot, du stéréotype" (1970 b, p. 854). Dans ce sens, elle remonte à la théorie des lieux communs. Là, il ne s'agit pas tellement des motifs migrant d'une œuvre à l'autre, encore moins d'un *leitmotiv* qui revient à l'intérieur d'une même œuvre. Il est plutôt question des instructions discursives provenant des topoï. Ils forment une configuration d'éléments stables, et s'avèrent par ailleurs "matriciels" en tant que constantes fonctionnelles. Comme le souligne G. Molinié, ces "figures macrostructurales ont pour caractéristique de ne pas être attachées à des éléments langagiers matériellement constitués, de se mouvoir indépendamment du microcontexte discursif, tout en structurant cependant avec force et avec précision tout un développement verbal dont elles conditionnent la génération, l'organisation et la portée" (op. cit., p. 93).

Apparemment, il en est ainsi pour les fragments proustiens sur les lilas de Perse (*JS*, pp. 278-280, 322-325, 327-328, 475-477 ; *Recherche*, t. 1, pp. 133-134, 646-647, 818, 989 ; op. cit., t. 2, p. 258). Ils tiennent à quelques composantes thématiques dont ils tirent d'ailleurs les instructions discursives. Vraisemblablement, il suffit d'un seul mot à valeur symbolique codifiée, tel notamment 'orient', pour agir de telle façon sur le programme narratif global.

Ce qui surdétermine la réécriture ⁷⁶, car il s'agit d'un véritable surcodage que l'ensemble de variantes subit en permanence, c'est évidemment l'origine orientale des lilas. Nettement opposée à tout ce qui ne l'est pas, elle signifie moins une réalité objective que sa perception fantasmatique (cf. Bercher, 1985). Tout en mettant en jeu la complexification des composantes thématiques qui en relèvent, elle donne aussi bien sur le paradisiaque que sur le merveilleux. De sorte que 'lilas' établit les relations d'isotopie avec 'Schéhérazade', 'houris de Perse', 'nymphes du printemps', 'fée', 'poétiques pouvoirs', etc (*JS*, p. 278, 324, 325, 475-477 ; *Recherche*, t. 1, p. 134, 818).

Maintes fois soulignée par Proust, l'origine des lilas est d'autant plus pertinente à l'analyse que le mot 'Orient', écrit avec la majuscule, renvoie aux acceptions moins géographiques que mythopoétiques, selon lesquelles il est opposé à l'Occident en tant que le Paradis à l'Enfer ⁷⁷. Induit par la récurrence des sémèmes concernés, le topos paradisiaque est d'ailleurs soutenu par tout ce que les arbustes doivent au jardin ⁷⁸. Ce qui permet aux systèmes de signification de s'unir si étroitement que les signifiés d'un système se traduisent facilement à travers les signifiés d'un autre système. Les sémèmes 'mur', 'porte', 'barrière' et 'clôture' renvoient au trait iconographique */hortus conclusus/* ⁷⁹, mais la lexie "s'élevait peu à peu" (*JS*, p. 322) actualise

⁷⁶ Selon G. Molinié, "la réécriture, en soi, ne semble pensable qu'en termes fonctionnels : elle définit une activité scripturale qui s'établit forcément sur une corrélation suivie entre deux éléments. L'un de ces éléments est évidemment stable <...>. L'autre élément peut être présenté comme l'écriture d'un nouveau texte" (1993, p. 96).

⁷⁷ Cf. "Puis l'Éternel Dieu planta un jardin en Eden, du côté de l'Orient" (Genèse, 2, 8). Pour ce qui est de la fonction matricielle de cet archi-lieu, cf. notamment *Hérodia* de Flaubert, dans l'interprétation de F. Rastier (1992c).

⁷⁸ Apparemment, l'attraction réciproque s'appuie sur l'étymologie commune, car le mot 'paradis' est dérivé du lat. eccl. *paradisus*, "jardin réservé au bienheureux", du gr. *paradeisos*, de l'iranien *paridaiza*, "enclos du Seigneur" (cf. Rey, 1992, p. 1422).

⁷⁹ Cf. "le long de la clôture du jardin" (*JS*, p. 323) ; "A peine on avait poussé la porte du parc" (*JS*, p. 325) ; "De la porte partait un vieux mur qui fermait la propriété" (*JS*, p. 327) ; "un jeune lilas qui avait poussé sur le mur extérieur" (*Recherche*, t. 1, p. 646) ; "l'odeur des lilas <...> passait par dessus la petite porte blanche" (op. cit., t. 1, p. 808) ; "l'odeur des lilas du parc <de> M. Swann, dont <on> apercevait bientôt au dessus de la porte <...>

un autre trait attesté. Toujours est-il que le paradis est un lieu aussi bien clos que surélevé par rapport au reste ⁸⁰. De surcroît, c'est une sorte de *locus amoenus* ⁸¹.

Or, la surdétermination est d'autant plus manifeste que les éléments thématiques en confirment la présence. Soit le fameux épisode du petit cabinet sentant l'iris, où le petit Marcel s'enferme de temps à autre pour s'adonner aux pratiques solitaires. Dans un mimétisme parfait, ressenti comme une sorte d'inversion entre le sujet et l'objet, le moi du narrateur s'identifie au lilas de la fenêtre, tandis que le sperme répandu sur l'une de ses branches s'égale respectivement au fruit consommé par Adam et Eve : cf. "A ce moment je sentis comme une tendresse qui m'entourait, c'était l'odeur des lilas <...> Mais une odeur âcre, une odeur de sève s'y mêlait comme si j'eusse cassé la branche; j'avais seulement laissé sur la feuille une trace argentée et naturelle, comme fait le fil de la vierge ou le colimaçon. Mais sur cette branche il m'apparaissait comme le fruit défendu sur l'arbre du mal" (*Recherche*, t. 1, pp. 646-647).

D'où la proportion d'analogie *Marcel* : /sperme/ : lilas :: /Adam/ : fruit défendu : arbre de la connaissance du bien et du mal, selon laquelle les

<les> toilettes printanières" (op. cit., t. 1, p. 818) ; "Pour aller s'y promener, on n'avait qu'à ouvrir une grande barrière blanche <...> où se penchaient les lilas" (op. cit., t. 1, p. 848) ; "ce petit coin du jardin qui s'ouvrait par une porte de service sur la rue du Saint-Esprit" (op. cit., t. 1, p. 71).

⁸⁰ Cf. Que la montagne de la maison de l'Eternel sera fondée sur le sommet des montagnes (Isaïe, II, 2) ; Tu étais en Eden, le jardin de Dieu <...> Je t'avais placé et tu étais sur la sainte montagne de Dieu (Ezéchiel, XXVIII, 11-14).

⁸¹ Plus particulièrement, l'isotopie spécifique du plaisir est induite par les termes suivants : "fraîche odeur des lilas", "leur bonne odeur", "dans toute leur fraîcheur", "tête ravissante d'un lilas", "charme inouïe", "sa tête embaumée", "sa tête délicieuse", "mouvement plein de grâce", "cette tête légère et adorée, ravissante et pure", "bonne odeur", "cette douce couleur mauve", "doux parfum de la Perse", "leurs enivrants parfums d'Orient", "cette délicieuse odeur des lilas", "cette éblouissante peau d'un blanc d'anis", "incessant parfum que distille le lilas dans chacune de ses tourelles mauves", "sa tête odorante", "tendre odeur des lilas", "grâce nonchalante", "odeur d'invisibles et persistants lilas" (*JS*, pp. 104, 278, 280, 323, 325, 475, 476 ; *CSB*, p. 418 ; *Recherche*, t. 1, pp. 646, 647, 818, 183).

termes de la première série se rapportent réciproquement aux termes contigus de la seconde série.

Remarque : Stylistiquement parlant, il s'agit des métaphores à fondement métonymique et/ou synecdochique. Si ambiguë qu'elle puisse paraître, la transposition n'a cependant rien de surprenant, à condition qu'elle suive le cours de quelques opérations préliminaires. Dans un premier temps, le sperme est métaphoriquement associé à la sève végétale pour autant que les deux termes rapprochés représentent une sorte de fluide vital qui donne la vie et la progéniture⁸². Dans un deuxième temps, la sève est synecdochiquement réduite au fruit qu'elle alimente. En dernier temps, le sperme s'identifie au fruit défendu pour autant que l'acte commis est frappé d'un interdit.

Apparemment, la réécriture s'annonce aussitôt que le texte proustien évoque l'idée même de l'interdit, c'est-à-dire son symbole attesté : le fruit défendu de l'arbre de la connaissance⁸³. Induit par la lexie concernée, le mode symbolique s'impose au fur et à mesure que l'expérience vécue se révèle comme une triple révélation : celle de la sexualité, celle de la mort et celle du sacré (cf. Eliade, 1963 ; 1965). Quoique ressentie en tant que péché originel⁸⁴, elle donne accès au savoir, en faisant du sujet l'un de ces Adam ayant acquis la connaissance par un acte phallique⁸⁵. En ce sens, elle se rapproche fortement du rituel d'initiation. Tout comme le néophyte

⁸² Ce qui répond, dans le surcodage symbolique, au rapprochement entre l'ambroisie, le sperme, le pollen et la pluie. Autant le monde animal est engendré par l'ambroisie et/ou le sperme, autant le monde végétal est fécondé par le pollen et/ou la pluie.

⁸³ Cf. "Tu pourras manger de tous les arbres du jardin ; mais tu ne mangeras de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, car le jour où tu en mangeras, tu mourras" (Genèse, II, 17). Pour ce qui est de sa fonction symbolique, le motif biblique est très proche d'un motif analogue des contes populaires magiques (où il est question des fruits d'or gardés par un monstre). En cueillir revient à subir avec succès une épreuve initiatique, à obtenir comme couronnement la toute puissance et l'éternelle jeunesse.

⁸⁴ A cet effet, cf. la récurrence phonétique pleine d'ambiguïté : 'péché originel' vs 'plaisir original' (*Recherche*, t. 1, p. 646).

⁸⁵ De toute façon, la Bible elle-même emploie le mot 'connaître' pour indiquer l'union sexuelle. Ce qui autorise d'ailleurs l'une des plaisanteries du docteur Cottard : "Vous ne la connaissez pas au sens biblique ?" (*Recherche*, t. 3, p. 280).

d'autrefois, Marcel a l'impression de mourir⁸⁶. Cependant, il renaît à l'immensité du monde, comme si la toute puissance des idées⁸⁷ lui devenait reconfortante⁸⁸ Et plus encore, il est pris du sentiment de détenir un savoir secret, le seul peut-être qui puisse l'aider à combattre la peur devant la mort⁸⁹.

L'éjaculation implique l'idée de la mort parce qu'elle est ressentie comme la perte d'une partie de soi-même. Symboliquement équivalente à l'ultime castration, elle s'inspire de ce parallèle qui s'établit par ailleurs entre l'enfant en train de se masturber et une plante en train de disséminer son pollen (*Recherche*, t. 4, p. 428). D'où la proportion *enfant : /éjaculation/ :: plante : dissémination*, selon laquelle le premier terme est au troisième ce que le deuxième est au quatrième.

Décidément, la sexualité végétale passe pour un modèle d'exemplification. Ce n'est pas tellement l'autofécondation des plantes, immédiatement perçue comme comparable aux pratiques solitaires qui importe alors, c'est surtout et d'abord leur caractère hermaphrodite. En effet, plus l'enfant ressemble à une plante, plus il tend à passer du côté de l'androgynie. Cela s'avère d'autant plus salutaire, dans la perspective narcissique, que la bisexualité permet de riposter à la menace de morcellement. Si la différence des sexes s'associe à la castration et à la mort, la bisexualité est en revanche interprétée comme leur

⁸⁶ Cf. "A tout moment je croyais que j'allais mourir" (op. cit., t. 1, p. 646).

⁸⁷ Cf. "Nous dirons que chez le primitif la pensée est encore très fortement sexualisée, d'où la croyance à la toute-puissance des idées, d'où aussi la conviction de la possibilité de dominer le monde, conviction qui ne se laisse pas ébranler par les expériences, faciles à faire, susceptibles de renseigner l'homme sur la place exacte qu'il occupe dans le monde" (Freud, 1979, p. 105).

⁸⁸ Cf. "Mais que m'importait, ma pensée exaltée par le plaisir sentait bien qu'elle était plus vaste, plus puissante que cet univers que j'apercevais au loin par la fenêtre et dans l'immensité et l'éternité duquel je pensais <...> que je n'étais qu'une parcelle éphémère" (*Recherche*, t. 1, p. 646).

⁸⁹ Cf. "Je sentais mon regard puissant dans mes prunelles porter comme de simples reflets sans réalité les belles collines bombées <...>. Tout cela reposait sur moi, j'étais plus que tout cela, je ne pouvais mourir" (op. cit., t. 1, p. 656).

négation absolue. D'où la position bisexuelle des médiums et des chamanes dans les rituels thérapeutiques et funéraires (cf. Pottier, 1990, p. 473).

4. 5. Le réel en code secondaire

De son côté, la réalité extra-linguistique n'est jamais bannie de l'analyse du discours. Si insignifiante qu'elle puisse paraître, elle reçoit une fonction codificatrice aussi importante que celle du langage. Car elle peut comporter, ne serait-ce que dans la perception humaine, le plan de l'expression et le plan du contenu. D'autant plus pertinente à l'analyse que les formes empiriques passent pour symboliques. Dans cette perspective, la réalité rejoint d'autres "formes symboliques" (Cassirer) : le langage, le mythe, la religion, l'histoire, l'art et la science. Plus qu'il ne l'imité, chacun de ses systèmes de signification informe le monde (cf. Courtés, 1990, p. 53). Soit le lever ou le coucher du soleil, dans la pensée mythologique grecque. Là, il ne signifie pas tellement le moment de la journée où l'astre monte ou descend sous l'horizon, comme le dirait la science moderne, mais plutôt le trajet de Hélios. Soit les phénomènes naturels de la *Recherche*, les arbres d'Hudimesnil et les clochers de Martinville, l'épine rose et l'ombre d'un nuage sur l'eau, qui invitent à "descendre plus avant dans leur secret" (t. 1, p. 136). Soit par ailleurs le fameux geste de la Berma⁹⁰. Autre qu'un simple mouvement du corps, il ne relève certainement pas d'un état psychologique quelconque. Car sa signification est *ailleurs*. De toute façon, elle n'est ni dans la Berma ni dans la *Phèdre* de Racine, mais dans une statuette archaïque dont l'actrice reproduit

⁹⁰ Cf. " je racontai à Bergotte que j'avais entendu récemment la Berma dans *Phèdre* ; il me dit que dans la scène où elle reste le bras levé à la hauteur de l'épaule - précisément une des scènes où on avait tant applaudi - elle avait su évoquer avec un art très noble des chefs-d'œuvre qu'elle n'avait peut-être d'ailleurs jamais vus, une Hespéride qui fait ce geste sur une métope d'Olympie, et aussi les belles vierges de l'ancien Erechthéion" (*Recherche*, t. 1, p. 550, cf. note 1, p. 1394).

involontairement le geste rituel (cf. Deleuze, 1986, pp. 47-48). Dans tous les cas, il s'agit moins du rapport référent-signe que du rapport d'intersémiotité. La relation entre le langage et le monde est moins une simple désignation de l'un par l'autre qu' "une corrélation entre les deux sémiotiques" (Rastier).

Comme il y a "un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément" (*Recherche*, t. 4, p. 468, cf. op. cit., p. 818), tout s'implique et tout veut dire quelque chose ⁹¹. Le sensible finit par dévoiler ainsi le sens caché, parce que l'apparaître implique l'être, et inversement ⁹². L'un présuppose l'autre selon ce rapport de solidarité mutuelle : autant l'extériorité n'est rien sans l'intériorité, autant l'intériorité n'est jamais sans l'extériorité ⁹³. Même si le paraître n'est pas l'essence elle-même, il implique déjà une certaine forme d'être. Aussi vrai que faux, il agit en *hiéroglyphe*. Selon M. Merleau-Ponty, "on touche ici au point le plus difficile, c'est-à-dire au lien de la chair et de l'idée, du visible et de l'armature intérieure qu'il manifeste et qu'il cache. Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible" (cité par Kristeva, 1994, p. 303).

Plus particulièrement, il s'agit d' "interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées" (op. cit., t. 4, p. 457). Ce qui entre en jeu, ce

⁹¹ "Tout se correspond", disait Nerval, "rien n'est indifférent, rien n'est impuissant dans l'univers". Si tout est chargé de sens, chez Nerval ou chez Gautier, c'est que "la limite entre le physique et le mental, entre la matière et l'esprit, entre la chose et le mot cesse d'être étanche" (Todorov, 1970, p. 119). Selon T. Todorov, il s'agit-là du pan-déterminisme, sinon de la surinterprétation de la littérature fantastique. Pour autant, l'explication donnée par le critique relève moins de la littérarité que de la folie et de l'expérience de drogues (op. cit., p. 118).

⁹² Car il y a une solidarité entre la fonction sémiotique et ses deux fonctionnels : l'expression et le contenu. En termes hjelmsléviens, "une expression n'est expression que parce qu'elle est l'expression d'un contenu, et un contenu n'est contenu que parce qu'il est le contenu d'une expression" (1968-1971, pp. 72-73).

⁹³ Cf. "Cette apparence avec laquelle ils nous charment et nous déçoivent et au-delà de laquelle nous voudrions aller, c'est l'essence même de cette chose en quelque sorte sans épaisseur - mirage arrêté sur une toile - qu'est notre vision" (*Mélanges*, in *CSB*, pp. 177-178).

n'est pas tellement le référent global, pris pour ainsi dire en bloc, mais certains de ses traits-*sillons* auxquels s'accrochent les sens de la perception. Comme le suggère M. Proust, "c'est le petit trait que l'image, l'impression d'une chose avait marqué en relief en nous, auquel il faut arriver, s'attacher scrupuleusement, en faire sortir la signification" (*Recherche*, t. 4, p. 822). Ainsi la couleur rose des aubépines de Combray annonce leur caractère catholique, festival et délicieux (*JS*, p. 330-333, *Recherche*, t. 1, pp. 136-138, 851-871). Le parfum d'un beau lilas blanc évoque non seulement "les sensations, si chaudes et si paisibles, des étés d'enfance", mais aussi les enivrants parfums d'Orient, les jeunes houris et les miniatures de Perse (*JS*, p. 325, 476-477 ; *Recherche*, t. 1, p. 134, 818). Elancée au soleil couchant, la base d'un clocher dévoile le sens de la félicité. Le côté persan de l'église de Balbec est plus qu'un emprunt aux traditions orientales (op. cit., t. 2, p. 198, cf. note 1, pp. 1438-1440). Le goût du café au lait matinal apporte "cette vague espérance d'un beau temps" (op. cit., t. 4, p. 467). Le geste le plus insignifiant porte sur lui "le reflet de choses qui logiquement ne tenait pas à lui" (op. cit., t. 4, p. 448). Comme la rougeur trahit la timidité, la honte ou la confusion, la vérité psychologique se révèle souvent sous tel ou tel mouvement d'épaules ou de cou, l'air du visage, l'accent avec lequel avait été dite une phrase (op. cit., t. 4, p. 479). La danse "contre les seins" est plus qu'une marque d'intimité, mais le signe des penchants gomorrhéens (op. cit., t. 3, p. 191). Et si "l'air d'une femme" est "hideusement visible" dans ce "rire aigu" de M. de Charlus, c'est qu'il "en était une" en effet (op. cit., t. 3, p. 16, 21 ; cf. op. cit., pp. 1277-1278).

Le rôle qui revient au trait-*sillon* est d'autant plus important qu'il contribue à la transformation radicale de l'énoncé linguistique. "Semblable à quelque chose que sa vue a ébranlé en nous-même" (op. cit., t. 4, p. 822), il s'apparente à un choc extérieur : non prévu et inattendu. Tel l'éclair de

lucidité. Survenu dans la "texture" de la vision, il fait la rupture entre le regard et la chose pour en devenir une sorte de relais à bien des pratiques cognitives (cf. Merleau-Ponty, 1964). Soit par exemple le célèbre épisode de l'épine rose⁹⁴. Comparée à l'aubépine, elle surprend à tel point que la "superposition-écart" (Richard) entraîne quelques opérations transférentielles suivies, où le signifié dépasse le savoir botanique : 'aubépine' -> 'autel d'église', 'fête', 'jeune fille', etc.

Remarque : Et plus encore, le paradoxe de la perception est secondé par les ressources linguistiques qui passent, elles aussi, pour quelques traits-*sillons* du langage⁹⁵. Le visible est étroitement conjoint au verbal, parce que la nomination 'aubépine' va à l'encontre de la situation référentielle. Quoique codifiée dans le langage, elle diffère de ce que le sujet perçoit en réalité. En dépit du savoir étymologique attesté, l'épine "réelle" s'avère rose, et non blanche. D'où le désaccord entre la "foi perceptive" et la "foi linguistique", agissant à peu près de la même façon que la rupture survenue dans la "texture" de la perception.

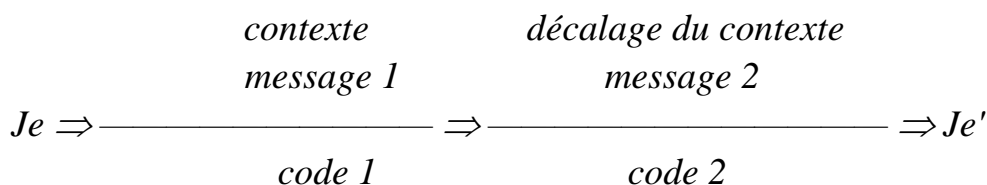
De part et d'autre, il s'agit d'un surcodage⁹⁶. Autant que le signe linguistique, le réel participe à la sémiotique. Par l'intermédiaire de ses traits saillants que la situation référentielle met pour ainsi dire sous les yeux, il contribue à la formation du sens à peu près de la même façon que les récurrences phonétiques. Tout comme l'équivalence des sons entraîne l'équivalence sémantique, certaines de ces particularités impliquent de nouvelles portions de sens. Tout en indiquant les propriétés spécifiques,

⁹⁴ Cf. *JS*, pp. 330-333 ; *Recherche*, t. 1, pp. 110-111, 112, 136-138, 851-857, 857-863, 863-868, 868-871 ; cf. Richard, 1974, p. 215 ; Milly, 1975, p. 129.

⁹⁵ Cf. Vendryès, 1940 ; Barthes, 1967 a ; Genette, 1969.

⁹⁶ Selon Lotman (1973), l'encodage supplémentaire peut porter tant sur les structures syntagmatiques formelles que sur l'apparaître sensible, et plus spécialement sur certaines de ses caractéristiques spécifiques. D'une part, ce sont les structures rythmiques, les signes chiffrés, les notes à caractère personnel en marge du texte, etc. D'autre part, c'est le décalage de la situation référentielle.

physiques et/ou chimiques, ils renvoient à une réalité autre que celle sensible. Cependant, le narrateur n'y accède que par ces multiples plongées "au fond" de lui-même ⁹⁷. Plus il tire de lui-même cette connaissance du vrai, plus il devient à la fois récepteur et émetteur. D'une certaine façon, la situation s'inscrit dans le modèle autocommunicatif de Lotman (1973) :



Objet d'une subite révélation, le savoir résulte du décalage du contexte. Et ses traits-*sillons*, tel notamment le rose de l'épine, mènent à la transformation du message, parce que leur fonction s'apparente à celle du code. L'articulation du référent implique le signifié, tout comme la forme de l'expression induit la forme du contenu.

Somme toute, le texte littéraire est un espace de sens à plusieurs dimensions. Plus les codes engagés s'avèrent comme "quelque chose de tout à fait réel", plus ils jalonnent les "voies pour mesurer cette réalité" (Lotman, 1970, pp. 89-90). Se fier entièrement à l'un d'entre eux, en pleine conformité avec le principe du monisme, c'est se retrouver dans la situation des artistes dont nous parle Ludwig Richter, lors de son voyage en Italie. Quoique se trouvant devant le même site de Tivoli, à Rome, ils arrivent tous aux résultats spectaculairement différents. D'une esquisse à l'autre, le motif n'est jamais

⁹⁷ Cf. "Le poète regarde et semble regarder à la fois en lui-même et dans le cerisier double, et par moments quelque chose en lui-même lui cache ce qu'il voit" (*Essais et articles*, in *CSB*, p. 418) ; "Je regarde alternativement la fleur et en moi-même" (*Recherche*, t. 1, p. 855) ; "Mais en même temps je sentais qu'en moi il y avait une beauté informulée qui répondait à cela et que j'aurais voulu pouvoir dire et qui eût été la raison de la beauté des fleurs de pommier" (op. cit., t. 1, p. 820) ; "toute impression est double, à demi engagée dans l'objet, prolongée en nous-même par une autre moitié que seul nous pourrions connaître" (op. cit., t. 4, p. 470 ; cf. op. cit., p. 819) ; "seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit" (op. cit., t. 4, p. 491).

égal à lui-même. Soit il est conçu en fonction des masses, soit il est traité en termes linéaires. La représentation varie, en effet, au fur et à mesure que les procédés techniques divergent : pendant que les uns opèrent avec de larges pinceaux grossiers, les autres procèdent avec les crayons à la pointe fine bien taillée (d'après Gombrich, 1987, pp. 89-91).

L'histoire de Richter fait ressortir avec évidence le rôle qui revient aux structures types. A quelques différences près, il en est pratiquement de même pour l'encodage et le décodage en littérature. Les parcours interprétatifs divergent, parce qu'ils relèvent des codes différents. Là où l'artiste recourt à divers procédés scripturaux, l'interprète fait appel à différentes procédures d'analyse. Finaliste et patent, tout code est limitatif dans ses prescriptions, car il ne s'intéresse qu'aux signifiés qui lui sont chers. Autant dire que l'interprétation est *a priori* située. Comme "il n'existe pas d'interprétation *in abstracto*", elle change avec les conditions de sa description (Rastier, 1994, p. 13).

5. Lecteur-destinataire

"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 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" (*Recherche*, t. 4, pp. 489-490).

Assez souvent, l'impression référentielle dépend moins des paramètres internes du texte que des connaissances encyclopédiques du destinataire, moins de l'intention de l'auteur que des intentions pragmatiques du lecteur. Ce qui donne raison à la célèbre thèse de Humboldt - Potebnja, selon laquelle

comprendre c'est souvent *mécomprendre* (1976, p. 140 ; cf. Jankélévitch, 1980). Soit la phrase rapportée par U. Eco : "Cet homme vient de Bassora" (1965, pp. 50-51 et suiv.). Pour une personne ignorante en géographie, elle ne dit absolument rien, sinon très peu. Si elle s'adresse en revanche à un habitant de l'Irak, 'Bassora' sonne à peu près de la même façon que 'Milan' pour un Italien, ou 'Tver' pour un Russe. Chez un troisième auditeur, le nom de la ville évoque non seulement le référent géographique, mais aussi un lieu imaginaire *Des Mille et Une nuits*. Plongé dans une atmosphère d'exotisme, le vocable s'associe aux aromates et épices, tapis volants et richesses inouïes, khalifs et odalisques. Pour un autre, lisant les articles d'un Brichot sur la guerre menée par les Anglais contre la Turquie en Mésopotamie, il évoque de surcroît l'occupation de la ville, en novembre 1914. De sorte que Bassorah dont il est tant question dans *Les Mille et Une Nuits* s'associe par ailleurs aux noms des généraux britanniques, Townshend et Gorringe, qui débarquent dans la ville quelques siècles après Simbad le Marin (cf. *Recherche*, t. 4, pp. 560-561). Ici et là, "la différence référentielle (et par la suite la valeur de la proposition) ne réside pas dans l'expression mais *dans le récepteur*" (Eco, op. cit., p. 51).

Apparemment, il en va de même pour la perception d'une œuvre d'art. Autant que l'énoncé d'un discours non-littéraire, elle n'est pas réductible à sa forme interne ; elle relève plutôt de " l'ensemble de réactions possibles du lecteur au texte", et du texte au lecteur (cf. Riffaterre, 1979, pp. 7-27). Comme les relations sont bilatérales, l'influence est nécessairement réciproque. Autant le texte agit sur le lecteur, autant le lecteur agit sur le texte.

5. 1. Comment le texte influence le lecteur

Même s'il n'y a "aucun avantage pour la critique à comparer l'expression littéraire à la réalité" (Riffaterre, op. cit., pp. 7-27), la démarche inverse est cependant digne d'intérêt. Car la réalité est aussi sous l'empire d'un fait littéraire. Malgré ce qu'on croit ordinairement, la lecture n'est jamais innocente. Elle l'est d'autant moins qu'elle commence à influencer le lecteur jusque dans le quotidien. De sorte qu'il s'agit moins du "plaisir intellectuel" procuré par un livre que de la toute puissance des idées qu'il fait circuler⁹⁸. C'est ainsi que certains écrits du XVIII^e siècle, comme par exemple les *Souffrances du jeune Werther* de Goethe, suscitent une véritable vague de suicides réfléchis. Soit par ailleurs l'histoire d'un jeune valet, relatée dans le *Journal du voyageur russe* de N. Karamzine (1791-1792). Victime d'une passion pour les idées philosophiques, le jeune homme s'est donné la mort, en laissant quelques mots révélateurs, écrits au mur de sa garçonnière : "Quand on n'est rien, et qu'on est sans espoir, la vie est un opprobre et la mort un devoir". Autant que les ouvrages philosophiques qui traînent partout, les vocables de l'inscription ne trompent pas, mais renvoient aux célèbres lignes de Voltaire dans *Mérope* : *Quand on a tout perdu, quand on n'a plus d'espoir/ La vie est un opprobre, et la mort un devoir* (d'après les notes de Y. M. Lotman, in N. Karamzine, *Journal du voyageur russe*, Moscou, Naouka, 1987, pp. 306-307, 664-665). Sans crier à la censure ni affirmer le rapport de cause à effet entre le texte et le suicide, un "fait de littérature" et un "fait de vie", on ne peut pas nier l'engagement passé entre l'écrit et le lecteur. Qu'il soit différent, et l'enjeu variable, peu importe : en tous cas, lire c'est demeurer sous l'emprise de l'écrit, comme si le fait littéraire était la vraie mesure de l'existence humaine.

⁹⁸ En quelque sorte, c'est reprendre la célèbre formule, selon laquelle "ce sont les idées qui mènent le monde". A cet effet, cf. *Mourir pour des idées* de G. Brassens (1972), sinon la position d'un personnage de A. S. Griboïedov, qui impute tous les maux du monde aux livres savants (*Le malheur d'avoir trop d'esprit*, 1822-24).

5. 2. Comment le lecteur influence le livre

Si ce n'est pas subir l'influence, c'est soumettre le texte à son influence. Passées les années où l'auteur était incontestablement réputé comme "le père et le propriétaire de son œuvre", le lecteur revendique désormais ses droits à l'œuvre. Son pouvoir croît à tel point que certains vont jusqu'à déclarer que "le Texte, lui, se lit sans l'inscription du Père" (Barthes, 1971 b, p. 1215). Après avoir proclamé la mort de l'Auteur, la critique est de plus en plus encline à introniser le Lecteur, selon la célèbre formule : "le Roi est mort, vive le Roi" (cf. Barthes, 1968 b, p. 495).

Comme la sémiologie est contrainte de suivre le lecteur dans son moindre "désir pragmatique", la lecture tend à devenir aussi productive que l'écriture elle-même, selon ce principe de méthode : si lire est interpréter, interpréter c'est intervenir dans l'espace du texte (cf. Rastier, 1994, p. 16). Considérée comme un "acte d'improvisation créatrice", elle l'est d'autant plus que le lecteur agit "dans une collaboration *quasi matérielle* avec l'auteur". Comme l'affirme U. Eco, l'interprète contribue à *faire* l'œuvre selon sa propre sensibilité (1979, p. 15, 25). L'exemple le plus frappant à cet effet est peut-être la liberté avec laquelle procèdent certains scribes moyenâgeux à l'égard d'un texte à transcrire. Faute de droits d'auteur protégés par la loi, ils vont jusqu'à omettre, additionner ou réécrire à leur guise des fragments entiers. Ce qui incite les médiévistes à soutenir à l'unanimité la "mouvance" du manuscrit médiéval (cf. Zumthor, 1981 ; Nichols, 1995). Si la même chose n'est plus possible à l'époque moderne, la tentation d'intervenir persiste. Elle l'emporte dans la mesure où l'interprète est pour ainsi dire invité à "coopérer" avec l'auteur. Ainsi, les sculptures mobiles d'un Calder changent de configuration selon la volonté du spectateur, les séances de *happening*

impliquent la participation du public, la musique sérielle incite à suivre à son gré les indications du compositeur (d'après Eco, op. cit., p. 33 et *sq.*). Autant que la musique sérielle, l'hyperlittérature présente ses multiples modalités d'interprétation. Quand ce n'est plus la durée des notes et la succession des sons, l'enchevêtrement d'unités narratives entre en jeu. Moins linéaires que stéréoscopiques, elles se combinent aussi selon les intentions de l'interprète.

La tentation d'intervenir ne s'y limite pas. Elle est d'ailleurs typique pour la critique littéraire moderne. Elle marque autant les études tendancieuses qu'elle se propage dans les éditions critiques dont les notes se combinent assez régulièrement avec divers modèles interprétatifs. Ce qui provoque tout logiquement la question que se pose A. Compagnon : "Tout est-il aujourd'hui permis en critique littéraire ? " (1992). Les faits littéraires en effet sont souvent traités non pour eux-mêmes, mais "par association avec certaines théories, que finalement ces interprétations servent à illustrer" (Niel, 1973, p. 10). A tort ou à raison, le sens préexiste à l'interprétation. Fidèle à un modèle établi à l'avance, il est façonné avec un moule théorique qui lui confère une configuration voulue, en écartant avec rigueur tout ce qui lui paraît superflu et non-pertinent.

Autant dire que la critique engagée tend à voir ce qu'elle a l'habitude de voir. De même que " l'artiste a tendance à voir ce qu'il peint plutôt qu'à peindre ce qu'il voit", de même elle n'est attirée que par ce que sa grille d'analyse lui permet de trier (cf. Gombrich, 1987, p. 116). Que le champ d'opération change, et les œuvres varient, cela ne modifie en rien les propos théoriques adoptés. Au risque de relever partout la même chose, ils restent spectaculairement répétitifs. Si bien que les auteurs finissent par se ressembler comme des frères siamois. Ainsi, pour R. Laforgue, qui interprète la *Vie antérieure* de Baudelaire, "le poète se rapporte au paradis du sein maternel, c'est-à-dire à la situation intra-utérine" (cité par Niel, 1973, p. 11).

Curieusement, la terminologie adoptée à l'égard de Marcel Proust est à peu près identique. Au même titre que Baudelaire, il est ramené à l'obsession du sein maternel (cf. Richard, 1955), sinon à ce que A. Roger appelle aussi le "spheinx" ou la "spheinge", "vulve *ithyphallisée* en sein, lui-même *métaphorisé* en joue" (d'après Compagnon, 1992, p. 55).

Apparemment, il s'agit d'un surcode. Plus le langage critique s'impose à l'œuvre littéraire, plus il en modifie la signification intrinsèque selon ses propres principes arbitraires. Pris pour le champ de ses propres interprétations, le texte se déforme énormément sous l'effet des pratiques hasardeuses. Ce qui incite les critiques à se demander de plus en plus fermement si toute lecture est *réellement* plausible. Trente ans après la parution de *l'Œuvre ouverte*, U. Eco met en garde contre les excès interprétatifs, contre la confusion de l'interprétation et de l'utilisation. S'il rejette avec véhémence les "interprétations scandaleusement inacceptables", c'est qu'il ne peut plus admettre leur "déconstructivisme le plus radical". Selon le sémioticien italien, "le problème aujourd'hui n'est pas de se compromettre en sens inverse, mais de souligner une fois encore le caractère incontournable de l'oscillation". Dire que le texte littéraire est potentiellement sans fin ne signifie cependant pas que *tout* acte d'interprétation puisse avoir une fin heureuse : "le texte interprété impose des restrictions à ses interprètes" (1992, p. 17). De même, pour Y. Lotman, le lecteur n'est pas libre dans le choix des procédés d'analyse. Quelque peu lésé dans ses droits d'interprète, il doit surtout éviter le subjectivisme : "déchiffrer au moyen des codes arbitraires, subjectivement choisis", c'est inévitablement déformer la signification de l'œuvre (1973, p. 89).

Pour autant, les deux types de lecture sont en rapports complémentaires : l'un n'exclut pas l'autre. L'interprétation plausible ne réfute jamais l'utilisation arbitraire (Eco, 1992, p. 39, 46), et la lecture descriptive, intrinsèque, n'est

jamais sans lecture productive, extrinsèque (Rastier, 1987, pp. 231-233). Quoique diamétralement opposés, ils communiquent d'autant plus que les trois intentions interprétatives se complètent : l'*intentio auctoris*, l'*intentio operis* et l'*intentio lectoris*.

Conclusions

(i) Défini en termes du modèle de la communication, le parcours interprétatif est soumis à ses divers éléments constitutifs. Irréductible à chacun d'entre eux en particulier, la textualité relève de leur interaction dynamique. Plutôt que de s'aligner sur *une* seule perspective possible, assignée par tel ou tel facteur isolé, elle en adopte *plusieurs*, voire *toutes*, pourvu qu'elles concordent dans un seul et même résultat. Quoique encombrante, la réciprocity est d'autant plus pertinente à l'analyse que l'un présuppose l'autre, selon les rapports complémentaires. Comme il n'y a pas de récepteur sans émetteur, message sans code, ni code sans contexte, tout s'implique et communique. Le texte-message relève de quelques systèmes de signification mis en jeu, comme l'intention du lecteur rejoint l'intention de l'auteur à travers le message codé. Prendre en charge tous ces paramètres communicatifs, si nombreux et hétéroclites soient-ils, c'est non seulement surmonter l'"immanentisme" structuraliste (Rastier), mais aussi et surtout rétablir les conditions normales de la sémiotique.

(ii) Le sens reste le principal enjeu du parcours interprétatif. De caractère hétérogène, il relève de plusieurs systèmes de relations. Sans privilégier l'un aux dépens des autres, il faut surtout renoncer au monisme réducteur de chacun d'entre eux, réfuter l'univoque au nom du plurivoque. L'unicité de sens remise en question, il convient de renouer les liens étroits entre la linguistique et d'autres sciences humaines : l'esthétique, la philologie, la

psychologie, la sociologie, l'anthropologie, etc. Ce qui les unit en effet, dans l'analyse du discours, c'est justement leurs efforts codificateurs conjoints : la participation conjuguée à l'encodage et/ou au décodage du *texte-message*. Agissant en *système de modélisation du monde* (Lotman - Ouspensky), tous ces systèmes de connaissances s'apparentent au langage, à une seule différence près. Si le langage passe pour le système de modélisation *primaire*, les autres systèmes culturels lui sont *secondaires*. Comme le texte littéraire dépend de l'ensemble de tous ces systèmes de signification mis en jeu, "seule une sémiotique générale peut penser les rapports entre ces différents types de systématicité" (Rastier, 1987, p. 15).

(iii) Quoique rejetée au nom de " l'autonomie essentielle de la langue" (Hjelmslev), la réalité n'est pas pour autant relayée par le référent linguistique. Malgré ce que pensent certains, le rapport de l'expression littéraire à la réalité extra-linguistique ne se limite pourtant pas au problème de la référence : externe et/ou interne, dénotative et/ou fictive. Plutôt que de la référence, il s'agit de l'accessibilité entre le monde du représenté et le monde de la représentation, et plus encore, de la corrélation entre divers "types de systématicité". Car la réalité passe aussi pour un langage. Autant que d'autres "formes symboliques", tels l'art, la religion ou la science, elle possède le plan de l'expression et le plan du contenu. Soit les fameux "traits-sillons" de la réalité dont nous parle Marcel Proust. Ils se rapportent à la forme de l'expression d'un "langage des choses", et définissent aussi le cours de la textualité elle-même. Comme il s'agit de différents types de systématicités ainsi conjoints, le rapport du texte à son contexte non linguistique n'est plus que le "rapport d'intersémioticit " (Rastier).

(iv) Un récit linéaire est évidemment sans épaisseur. Puisque l'œuvre d'art résulte d'un réseau complexe d'influences, il convient d'en relever certains effets d volutifs. Agissant en symptômes de quelque "autre chose", ils

passent obligatoirement pour les "principes sous-jacents" (Panofsky) d'un mode symbolique, voire du *Zeitgeist* ou de la *Weltanschauung*. D'où l'importance qui incombe, dans l'analyse du discours, à certains mots-clefs à valeur associative codifiée. Autant que les motifs "errants", ces éléments thématiques orientent la sémiotique moins selon l'axe horizontal que selon l'axe vertical. Plutôt que de se restreindre aux rapports syntagmatiques linéaires, ils mettent en évidence les rapports paradigmatiques : les rapports entre le(s) signifié(s) et la culture. De sorte que toute unité thématique ne prend sa juste valeur que relativement à d'autres unités qui forment son paradigme de définition.

(v) Tout "déjà-dit" agit en code secondaire. Le texte littéraire n'existe tout simplement pas en dehors de tous ces "langages de communications sociales" (cf. Lotman, 1970), il doit donc beaucoup aux lieux communs de la culture. Socialement codifiés, ils surdéterminent l'encodage et/ou le décodage. De sorte que, dans cette "dialectique entre loi et créativité" (Eco, 1987, p. 274), c'est souvent la loi qui l'emporte : l'artiste peint ce qu'il sait peindre, l'écrivain écrit ce qu'il sait écrire, tandis que le critique ne voit que ce qu'il a l'habitude de voir (cf. Gombrich, 1987, p. 118).

(vi) Autant que le signe linguistique, la textualité est également soumise à l'assymétrie dynamique. Mise au profit de la littérarité, elle relève essentiellement de l'instabilité des rapports entre le plan de l'expression et le plan du contenu : du roulis et du tangage du signe artistique. Ses signifiants tendent à avoir d'autres signifiés, et ses signifiés tendent à s'exprimer par d'autres signifiants. Grâce à ce dualisme assymétrique dynamique les structures esthétiques évoluent. Même si la métaphore n'en présente pas le cas unique, elle en est pourtant l'exemple type. Désigner une chose par le nom d'une autre, c'est non seulement sortir de l'automatisme de la perception, au nom de l'originalité sans précédent, mais aussi connaître l'*autre* de la

chose. Plus qu'ornementale, la métaphore contribue à apprendre ce qui ne peut pas être appris autrement. Ainsi, lorsqu'un petit enfant dit 'pastèque' à la place de 'abat-jour', il ne veut certainement pas rendre son discours plus expressif (d'après Potébnja, 1976). Sans penser à la fonction poétique du langage, il se demande purement et simplement comment désigner cet objet de forme hémisphérique dont il ignore encore le nom et la fonction. 'Pastèque' et 'abat-jour' se voient ainsi réunis par le trope, parce que la connaissance de l'inconnu procède souvent par les traits spécifiques familiers. Mis en *tertium comparationis*, ils facilitent l'appréhension des formes de ce monde.

(vii) Comme la vérité a peu de pertinence, dans un discours littéraire, la seule chose qui importe réellement, c'est le vraisemblable. A cet effet, toute relation d'afférence s'avère plausible à condition que le parcours interprétatif global établisse une relation d'identité entre les sémèmes contradictoires. Pour pouvoir le faire, il n'a qu'à recourir à des connecteurs. Plus ils suspendent l'allotopie générique, plus ils permettent l'actualisation des traits spécifiques identiques.

Chapitre I. Du végétal au vestimentaire

"les chrysanthèmes, ses fleurs préférées, parce qu'ils avaient le grand mérite de ne pas ressembler à des fleurs, mais d'être en soie, en satin" (*Recherche*, t. 1, p. 218).

Marcel Proust ne compare pas son œuvre à une robe, le travail d'écrivain au métier de couturier (*Recherche*, t. 4, p. 610), pour s'attacher à tout ce qu'il admirait jadis en dandy⁹⁹. C'est plutôt par l'analogie d'assemblage des fragments-*patrons*, voire pour affirmer que le livre peut prendre une signification aussi "synthétisante" qu'une robe (cf. Richard, 1974, pp. 261-262). L'auteur de la *Recherche* n'est pas à ce point attentif aux moindres détails de la mode vestimentaire, du "satin jaune" à la "mousseline blanche", du "chapeau fleuri d'orchidées" à la "robe de drap brodé de violettes", pour en faire une description fidèle et détaillée. Comptent surtout pour l'écrivain le *comment* et le *pourquoi* du vêtement, autrement dit son rapport avec le monde et celle qui le porte (cf. Tadié, 1971, pp. 95-96).

A l'instar du visage, le vêtement fait l'apparence. Il n'exprime pas la psychologie, comme c'est le cas de la *vestignomie* de Balzac, mais il implique un caractère individuel : la "présence d'une âme insaisissable" (Tadié, op. cit.,

⁹⁹ A cet effet, cf. la description d'une fête donnée par Robert de Montesquiou, le 30 mai 1894, à Versailles : "Mme la comtesse Greffulhe, délicieusement habillée : la robe est de soie lilas rosé, semée d'orchidées, et recouverte de mousseline de soie de même nuance, le chapeau fleuri d'orchidées et tout entouré de gaze lilas ; <...> la comtesse de Pourtalès, taffetas gris perle, parsemé de fleurs foncées <...> le chapeau surmonté d'une aigrette jaune ; <...> la comtesse Pierre de Brissac en robe rayée de blanc et jaune, chapeau noir avec des roses ; <...> la princesse de Chimay, robe de drap brodé de violettes et de mimosas, chapeau noir avec des nœuds héliotrope ; <...> la vicomtesse de Kergariou, crêpe de Chine gris avec des nœuds hortensia bleu, chapeau noir avec nœuds d'hortensia ; <...> la comtesse de Périgord, gris argenté, chapeau iris ; Mlle Lemaire, mousseline blanche et satin jaune, chapeau noir semé de roses" (*CSB*, p. 361).

p. 95). Soit la fameuse toilette d'Odette Swann ¹⁰⁰. Peu important en effet ses diverses parties composantes : ces souvenirs incertains de gilets ou de boucles, ces "saute en barque" ou "suivez-moi jeune homme". Prises isolément, et en dehors du contexte, elles n'intéressent personne, sauf peut-être quelques stylistes et historiens de la mode. En revanche, leur interaction dynamique prend de l'importance, dès que l'œil exercé commence à déchiffrer "une série de signes, d'allusions nécessairement partielles, et donc disparates, aux modes oubliées" (Richard, op. cit., p. 261). Plus la coupe de sa robe de sortie fait allusion à quelques vestiges du passé, en restant alignée sur une mode nouvelle, plus elle incite les jeunes gens à dire avec admiration : "Madame Swann, n'est-ce pas, c'est toute une époque ? " (*Recherche*, t. 1, p. 608).

Autant dire que le vêtement s'organise sur deux plans différents mais conjoints. Comme n'importe quel autre système de signification, il répond à cette double articulation qui prévoit la corrélation entre les formes, les matières et les couleurs d'une part, les situations, les états, les humeurs et les occupations de l'autre (Barthes, 1967 b, pp. 152 ; König, 1969 ; Perrot, 1984 ; Lipovetzki, 1987). Même réduit à la consommation courante, le vêtement n'est pas pour autant absorbé par sa fonction utilitaire, mais ouvert sur le monde. Comme "il y a toujours un sens qui déborde l'usage de l'objet" (Barthes, 1966 a, p. 67), il évoque certains concepts mondains, selon lesquels le chapeau de bleuets *fait le printemps* parce que les fleurs s'accordent avec le temps de floraison, l'orchidée à la boutonnière est *snob* parce qu'elle est

¹⁰⁰ Cf. "Comme dans un beau style qui superpose des formes différentes et que fortifie une tradition cachée, dans la toilette de Mme Swann, ces souvenirs incertains de gilets, ou de boucles, parfois une tendance aussitôt réprimée au "saute en barque" et jusqu'à une allusion lointaine et vague au "suivez-moi jeune homme", faisaient circuler sous la forme concrète la ressemblance inachevée d'autres plus anciennes qu'on n'aurait pu y trouver effectivement réalisées par la couturière ou la modiste <...> On sentait qu'elle ne s'habillait pas seulement pour la commodité ou la parure de son corps ; elle était entourée de sa toilette comme de l'appareil délicat et spiritualisé d'une civilisation" (*Recherche*, t. 1, pp. 608-609).

exotique, tandis que la rose mise au corsage est *attirante* parce qu'elle met en valeur les attraits féminins : la gorge et la poitrine. De même, la robe de chambre que Mme Odette Swann met pour recevoir les intimes n'est pas un simple vêtement d'intérieur que l'on porte chez soi pour se sentir à l'aise. De fabrication japonaise, elle va au-devant des goûts pour les choses d'origine exotique, en s'accordant ainsi avec sa passion pour les chrysanthèmes, encore rares à cette époque, les coussins semés de dragons et tous ces bibelots d'Extrême-Orient qui décorent sa demeure parisienne. Aussi ses peignoirs de soies claires et mousseuses signifient-ils plus qu'un "vêtement en tissu éponge <...> que l'on met en sortant du bain" (*le Pt Rob*). Plus ils s'inspirent des tons d'un Watteau ¹⁰¹, plus ils passent pour infiniment artistiques (*Recherche*, t. 1, p. 607).

L'énoncé vestimentaire se construit, et se fait valoir, à peu près de la même façon qu'un énoncé linguistique. De même qu'une suite de lexies n'est "correcte" qu'à condition qu'il n'y ait pas de saut d'isotopie entre les sémèmes qui la composent ¹⁰², de même la juxtaposition des éléments vestimentaires

¹⁰¹ Placé sous le signe de Watteau, le peignoir de soie que porte le personnage féminin n'est certes pas unique à afficher sa référence culturelle. S'il s'inspire de la palette du peintre des fêtes galantes, c'est que l'Art représente l'un des grands thèmes éponymes du système de la mode (cf. Barthes, 1967 b, pp. 328-329). Ainsi, la toilette d'Odette évoque le célèbre tableau de Botticelli exposé au musée des Offices : cf. "elle laissa son mari lui commander une toilette toute criblée de pâquerettes, de bluets, de myosotis et de campanules d'après la Primavera du Printemps" (op. cit., t. 1, p. 607). Une écharpe orientale est celle de la Vierge du *Magnificat* (*Recherche*, t. 1, p. 607 ; cf. *PJ*, p. 52). Le superbe manteau de la duchesse de Guermantes est "d'un magnifique rouge Tiepolo" (op. cit., t. 3, p. 61). La merveilleuse robe de chambre de crêpe de Chine portée par Odette est d'un "vieux rose, cerise, rose Tiepolo" (op. cit., t. 1, p. 531). Tandis que les manches de la robe de Fortuny portée par Albertine sont doublées d'un "rose cerise", "si particulièrement vénitien qu'on l'appelle rose Tiepolo" (op. cit., t. 3, p. 896).

¹⁰² Cf. par exemple l'énoncé souvent cité : "Le chien du commissaire aboie" (Greimas, 1966, p. 72). Le choix de l'isotopie est réservé au critère d'interprétance (cf. Rastier, 1987, pp. 178-179). Comme les sémèmes 'chien' et 'aboie' peuvent se rapporter à 'chien' et/ou à 'secrétaire', ils actualisent soit le trait inhérent /animal/, soit le trait afférent /humain/. D'où le caractère équivoque de l'énoncé. Le jeu de mots n'est cependant possible qu'à condition que les termes rapprochés possèdent au moins un trait sémantique commun. Evidemment, c'est le sème inhérent /animé/.

est obligée de suivre les normes socialement codifiées. Selon ces prescriptions, attestées par les images publicitaires d'un *Journal de demoiselles*, une pièce peut être considérée comme compatible, ou non, par rapport aux autres. Comme l'organisation syntagmatique n'est jamais libre, un éventail *valant-pour le bal* ne se combine apparemment jamais avec un maillot de bain *valant- pour la plage*. Inversement, la fleur *valant- pour une toilette de ville* est formellement censée orner le chapeau ou la ceinture, le corsage ou la boutonnière, afin de former les énoncés de la sorte : 'chapeau fleuri d'orchidées', 'bouquet de violettes au corsage' ou 'rose à la boutonnière'. Les rapports syntagmatiques et paradigmatiques sont si étroitement conjoints que la combinaison n'est jamais sans sélection. Comme les unités signifiantes relèvent de ces deux types de rapports, une relation d'inclusion présuppose une relation d'exclusion, et inversement. Ainsi, dans l'énoncé 'chapeau de myosotis', les éléments 'chapeau' et 'myosotis' sont parfaitement solidaires en vertu de leur enchaînement linéaire. Cependant, l'élément 'myosotis' est en opposition avec tout autre élément qui puisse le remplacer dans ce même énoncé : cf. 'chapeau de bleuets', 'chapeau de pensée' ou 'chapeau à plumes'.

De part et d'autre, l'énoncé vestimentaire est conçu de sorte que les rapports existant entre les signifiants se prolongent nécessairement dans les rapports existant entre le signifiant et la culture. Le signifié mondain dépasse le côté fonctionnel, en connotant le printemps, le snobisme ou le retour à la nature, parce que le vêtement se place en règle générale parmi les objets "à profondeur symbolique" (Barthes) ¹⁰³. Les mondaines qui portent toutes ces

¹⁰³ Apparemment, tout objet réel se prête aux connotations symboliques. Soit la représentation de l'horloge, dans la culture occidentale, fortement marquée par la réinterprétation de l'image classique du Temps. Alors que les représentations antiques ne retiennent aucun attribut du temps destructeur, la situation change radicalement depuis la Renaissance. Désormais, l'horloge s'associe à la terrifiante figure de Saturne (cf. Panofsky, 1967, pp. 105-149). Tout en indiquant l'heure de la journée, elle est censée connoter aussi

toilettes à la mode ne s'en rendent pas toujours compte, mais rien n'empêche le vêtement de véhiculer le sens symbolique dont il est porteur dans la culture. Le fortuit pour les uns est infiniment significatif pour les autres ¹⁰⁴. Ainsi, lorsque Swann achète cette merveilleuse écharpe orientale, "exactement celle de la Vierge du *Magnificat*", ce n'est pas tellement pour sa beauté intrinsèque, mais parce qu'il aime encore voir en sa femme un Botticelli (*Recherche*, t. 1, p. 607). Ce qui enthousiasme l'homme est désagréable pour la femme. Comme l'artiste florentin n'est pas encore admiré dans les milieux qu'elle fréquente, Odette ne veut pas en entendre parler, ni même porter cette écharpe bleue et rose. Si elle laisse son mari lui commander une "toilette criblée de pâquerettes, de bluets, de myosotis et de campanules", ce n'est certes pas pour la peinture de Botticelli qu'elle trouve gauche et sans art, mais pour toutes ces fleurs. Plutôt que d'y voir la

bien les joies charnelles que la mort et le repentir. Dans le premier cas, elle évoque les scènes galantes, une Vénus, un Amour ou une jeune fille lisant un mot d'amour ; dans le second, elle implique les motifs de la sphère nocturne, une Golgotha ou un Saturne. D'où la signification de *L'Horloge* chez Baudelaire (*Les Fleurs du Mal*, 1857). Conforme au modèle préétabli, elle se transforme tout logiquement en *Saturne, dieu sinistre et impassible*, pompant la vie humaine avec *sa trompe immonde*.

Certes, aucun objet n'échappe aux connotations existentielles. Soit par ailleurs la perception du téléphone, à la Belle Epoque, quand il n'y avait que quelque sept mille abonnés à Paris et dans sa banlieue. Plutôt que de signifier un "appareil acoustique", qui "permet de transmettre à distance des sons" (*le Pt Rob*), il acquiert des propriétés magiques. De sorte qu'il est décrit chez Proust en rapport avec 'mystère', 'forces sacrées', 'admirable féerie' et 'miracle'. Alors que les opératrices, ces *Demoiselles du téléphone*, deviennent *prêtresses* ou *servantes du Mystère*, *Danaïdes de l'Invisible* ou *Vièrges Vigilantes*, celui qui parle au téléphone se voit en "personnage du conte à qui une magicienne sur le souhait qu'il en exprime, fait apparaître, dans une clarté surnaturelle, sa grand-mère ou sa fiancée en train de feuilleter un livre, de verser des larmes, de cueillir des fleurs" (*Recherche*, t. 2, pp. 431-432, 1589 ; cf. la *Correspondance*, t. II, p. 134, 142, 144 ; t. III, p. 182 ; t. XVIII, p. 346).

Malgré la banalisation du réseau téléphonique, ses connotations continuent à faire l'une de ses caractéristiques existentielles. Pour R. Barthes, le téléphone fait toujours partie d'un *système d'objet-signes*, parce qu'il garde encore un sens indépendant de sa fonction (1966 a, p. 67).

¹⁰⁴ Cf. "Les femmes réalisent la beauté sans la comprendre" ; "combien peu de femmes comprennent l'esthétique dont elles relèvent !" (*PJ*, p. 52).

Primavera du *Printemps*, elle y admire peut-être "ces retours artificiels à la nature" (*PJ*, p. 52).

La problématique assignée ne vise pourtant pas les rapports de Proust avec la mode et les élégantes qui la suivent de près, encore moins le développement du système de la Mode. Elle a une portée beaucoup plus modeste : relever les rapprochements entre l'univers végétal et celui de la mode, c'est-à-dire la relation *végétal* -> *vestimentaire*. Quelques renvois à la haute couture figurent dans le texte critique uniquement pour servir d'interprétants à la lecture.

1. Objet vestimentaire réel : fleur en détail vestimentaire

Certes, le végétal et le vêtement sont souvent connectés, dans la *Recherche*, si bien que les traits botaniques et vestimentaires, inhérents et afférents, entrent en contact, sans dépasser les limites d'un même syntagme. Les pétales des fleurs de pommiers évoquent la mousseline, ou la soie, le chapeau d'Odette est garni d'une fleur d'iris, le canotier de la duchesse de Guermantes est fleuri de myosotis, tandis que la robe de Mme de Marsantes est "de surah blanc à grandes palmes, sur lesquelles se détachent des fleurs en étoffe" (*Recherche*, t. 2, p. 547). De part et d'autre, les systèmes conjoints évoluent en corrélation. Soit les fleurs ornent les toilettes de bal, soit le caractère spécifique du vêtement s'associe à des fleurs de toutes sortes.

Dans la première translation, la fleur est conjointe au vêtement pour la seule raison qu'elle représente, dans la rhétorique de la mode, une sorte de détail d'ornement, à côté des plumes, rubans, boutons, broches, petits sacs à main ou éventails. Autrement dit, c'est le rapport d'inclusion matérielle. Peu importe l'espèce, la relation est partout métonymique puisque les deux termes de la juxtaposition se retrouvent en contiguïté spatiale, et entretiennent les

rapports de la partie à l'ensemble. Sous ce rapport, la fleur-*détail* équivaut au collage en peinture ¹⁰⁵. Signe à caractère discret, elle est à la toilette ce qu'un fragment de papier découpé est au tableau cubiste. La juxtaposition remet partout en question la compatibilité des éléments disparates. Ainsi, dans l'énoncé 'rose à la boutonnière', les éléments 'rose' et 'boutonnière' sont allotopes jusqu'à ce que le parcours interprétatif ne transforme 'rose' en une sorte de pièce vestimentaire ¹⁰⁶. Evidemment, la chose n'est possible qu'à condition qu'il y ait une opération sémantique complémentaire : autant elle met les termes connectés en contexte équatif, autant elle neutralise l'incompatibilité (cf. Rastier, 1987, pp. 186-197). De sorte que le trait afférent /vestimentaire/ est induit par insertion à l'élément comportant le trait inhérent /végétal/.

Partie composante de l'ensemble vestimentaire, la fleur-*détail* en devient partie intégrante dès qu'elle modifie les rapports d'inclusion en rapports de solidarité. Il en est ainsi chaque fois qu'elle définit *grosso modo* l'idée de

¹⁰⁵ A quelques différences près, le mécanisme est partout le même. Malgré les disparates des objets conjoints, le collage permet d'associer, dans les limites d'un même énoncé, les structures signifiantes à caractère discret et incohérent (cf. Rodari, 1988). Cependant, la production moderniste pousse les découvertes du cubisme à l'extrême, en rendant la perception de l'espace-temps encore plus divisée et fractionnée. De sorte que l'esprit de collage aboutit à la "poétique de la dérision", voire à "l'abandon déclaré de toute référence à un *centre*, à un sujet, à une référence privilégiée, à une origine ou à unearchie absolue" (Derrida, 1967, pp. 409-428). Tels sont notamment les *combine paintings* imaginés par Rauschenberg, qui réunissent les matériaux les plus divers : peinture, photographie, coupures de journaux, etc. Tels sont par ailleurs les tableaux-*objets* de Jasper Johns, les accumulations d'Arman, les machines explosives de Tinguely ou les compressions de César.

¹⁰⁶ L'opération est d'autant plus facile à effectuer que le végétal avait servi de premier vêtement aux humains : cf. "Les yeux de l'un et de l'autre s'ouvrirent, ils connurent qu'ils étaient nus, et ayant cousu des feuilles de figuier, ils s'en firent des ceintures" (Genèse, III, 7). D'un cache-sexe, il évolue jusqu'à *cache-le corps-entier* pour reprendre ensuite le trajet inverse avec le nudisme pratiqué sur les plages estivales. De sorte que la fonction de vêtement est finalement rejetée à la peau épilée, lissée et bronzée, voire à la toison pubienne : une sorte de cache-sexe qui ne cache rien (Perrot, 1984, p. 206).

l'ensemble ¹⁰⁷. La solidarité avec l'objet vestimentaire visé va en effet croissant aussitôt que le végétal agit en surcode. Du détail additionné au motif stylisé de la traîne, il va jusqu'à imposer sa structure naturelle à la coupe de la jupe et à l'encolure du corsage. Or, la relation n'est pas seulement étendue, souligne R. Barthes, mais énergétique : tant qu'il y a une propagation du détail à l'ensemble, un tout petit rien peut signifier tout (1967 b, p. 331). Comme le détail rajoute à la signification, une rose placée au corsage met en valeur la blancheur de la gorge ou la splendeur des formes épanouies, une fleur piquée dans la ceinture accentue la ligne svelte, des plumes accolées au chapeau rallongent la silhouette, tandis que des turbans drapés avec de longues écharpes répondent aux couleurs orientales.

1. 1. Le végétal en détail vestimentaire : variant et/ou support de la signification

Le rôle de la fleur-*détail* varie selon la fonction qu'elle assume dans le vêtement, et plus spécialement dans sa matrice signifiante. Selon R. Barthes (1967 b), la matrice représente un modèle à trois éléments complémentaires : l'objet visé par la signification (cf. *chandail*), le support de la signification (cf. *col* d'un chandail) et le variant (cf. *col fermé/ouvert*) :

chandail à col fermé
O S V

Réunis à l'intérieur de la matrice, les éléments sont syntagmatiquement inséparables et fonctionnellement différents : si un élément reçoit la signification (*objet*), un autre la supporte (*support*), tandis que le troisième la constitue (*variant*). Autant que l'objet visé, le support de la signification

¹⁰⁷ A cet effet, cf. la toilette de la comtesse Greffulhe (Painter, 1992, ill. 18) ou la robe en style floral construite par Van der Velde.

représente un objet matériel : apparemment, il est la première matière à recevoir et à transmettre le sens à l'objet. Quant au variant, il est conçu comme une valeur plutôt idéale, "point privilégié de la matrice", d'où sort la signification pour s'irradier tout au long de l'énoncé vestimentaire.

Remarque : Cependant, le support et le variant sont souvent confondus. Ou le support absorbe le variant, ou le variant absorbe le support. Ainsi, dans l'énoncé 'chapeau à fleurs', l'élément 'fleurs' peut être considéré à la fois comme support et variant (d'existence et/ou d'espèce). D'une part, il est support de la signification parce qu'il supporte et irradie le sens à l'objet visé. D'autre part, il est variant parce qu'il affirme l'existence : cf. 'chapeau à fleurs *existants*' vs 'chapeau *sans fleurs*', ou précise l'espèce : cf. 'chapeau à *fleurs*' vs 'chapeau à *plumes*'.

Comme le variant est idéal, le détail ne peut pas former un variant de fait ; c'est la matérialité de la fleur qui supporte l'existence et/ou la variation nominale de l'espèce. Autrement dit, entre l'objet visé et la variété d'espèces, il y a toujours un relais de support matériel (cf. Barthes, 1967 b, pp. 196-197).

Or, c'est au variant immatériel de trouver le support dans un relais matériel, et c'est au support matériel d'atteindre la valeur idéale du variant et de soutenir toute la variation de sens possible.

1. 2. Végétal en support de la signification

En tant que détail, le végétal passe pour le support de la matrice vestimentaire, une sorte de relais matériel qui soutient la signification. Le plus souvent, la représentation reste conforme aux prescriptions du système de la mode, comme si l'illusion référentielle était le premier de ses soucis. En effet, chaque fois qu'il est question d'un détail floral, d'une orchidée à la boutonnière ou d'un bouquet de *cattleyas* au corsage, le réalisme empirique l'emporte. De sorte que la description des toilettes prolonge les images publicitaires d'un *Magazine de mode* :

un bouquet de violettes à son corsage (*Recherche*, t. 1, p. 237)

S V O

un canotier fleuri de bleuets (op. cit., t. 2, p. 503)

O V S

une fleur à la boutonnière (op. cit., t. 2, p. 46)

S V O

C'est peut-être pour cette même raison que Marcel Proust demande à ses correspondantes quelques petites précisions sur les toilettes d'autrefois : "Est-ce que par hasard vous pourriez me donner pour le livre que je finis quelques petites explications couturières ? <...> Voilà j'ai besoin de détails, de mots que vous ne pourrez pas me donner parce que c'est trop ancien. Vous étiez trop petite. Mais voici ce que peut-être vous pourriez. Avez-vous cette année vu, en toilettes analogues à celles qu'on a pour l'Opéra, Mme Standish et Mme Greffulhe ? " (*Correspondance*, t. XI, pp. 154-155, d'après *Notes*, in *Recherche*, t. 2, pp. 1554-1555).

1. 3. Végétal en variant de la matrice signifiante

Cependant, ce n'est pas au support, mais au variant, de constituer la signification de la matrice vestimentaire. Selon la classification barthesienne, ses types varient énormément. D'abord, la fleur-*détail* est variant d'existence, du moment que l'objet vestimentaire peut être conçu sans ou avec une fleur. Ensuite, elle est variant de connexion puisqu'elle peut s'associer à telle ou telle partie de vêtement : chapeau, boutonnière, ceinture ou corsage. Par ailleurs, elle est variant d'espèce parce qu'elle spécifie l'espèce de fleur : rose, iris ou lilas. En définitive, elle est variant d'artifice parce qu'elle peut être vraie ou artificielle.

1. 3. 1. Végétal en variant de connexion.

En premier lieu, la fleur-*détail* agit en variant de connexion, parce qu'elle s'applique à telle ou telle pièce de vêtement, apte à la recevoir selon les pratiques socialement codifiées. Les signifiants rapprochés, la fleur entre en interaction avec le vêtement, sinon avec telle ou telle partie de corps concernée. Ainsi les rapports de contiguïté tendent à se transformer le plus naturellement possible en rapports de similitude (cf. Jakobson, 1963, pp. 43-67).

a) Corsage : *fleur au corsage*

L'apparition d'une fleur au corsage d'une robe surprend d'autant moins qu'elle répond aux prescriptions du système de la mode. Seules garantes de la plausibilité, elles permettent la juxtaposition selon le principe d'un vraisemblable socialisé. De même qu'une toilette de sortie implique ses éléments traditionnels, telles les dentelles, la traîne ou l'encolure, de même le haut d'une robe présuppose un bouquet de fleurs qui s'y appose en détail d'ornement. Soumis aux contraintes codifiées, l'énoncé 'fleur au corsage' se conforme ainsi au programme, selon lequel chaque topique entraîne un autre par contiguïté spatiale attestée.

Soit les énoncés vestimentaires :

son corsage de tulle jaune couvert de catléyas (Indifférent, p. 39)

O	S1 V1	V2	S2	V3
	O	V1	S	V2

des catleyas à son corsage (Recherche, t. 1, p. 230)

S	V	O
---	---	---

un bouquet de violette au corsage (op. cit., t. 1, p. 237, 411)

S V O

corsage décolleté où étaient enfoncées d'autres fleurs de catlées (t. 1, p. 228)

O S1 V1 V2 S2 V3
O S V

à son corsage des roses safranées (op. cit., t. 3, p. 979)

O S V

une rose à son corsage (op. cit., t. 2, p. 468)

S V O

la guirlande d'orchidées qui couvraient sa poitrine (op. cit., t. 2, p. 833)

V1 S V2 V3 O

le bouquet de violettes qui s'écrasait à son corsage (op. cit., t. 1, p. 418)

S V1 V2 O

elle avait à son corsage <...> des roses rouges (op. cit., t. 3, p. 960)

O S V

elle avait à son corsage <...> des roses satinées presque noires (t. 3, p. 978)

O S V1 V2

Cependant, ce n'est pas tellement les rapports entre la fleur et le corsage qui déterminent le sens secondaire. Loin de s'en contenter, il s'articule plutôt sur la relation de contiguïté avec tels attraits emphatiques que sont la gorge et la poitrine. Voilées, elles alimentent les fantasmes ; dévoilées, elles incitent la convoitise. Les pudiques, les dévots et les hypocrites s'emportent, en affirmant que le siècle galant n'aurait pu tolérer tous ces étalements de gorge et dévoilements d'épaules et de bras que se permettent les élégantes parisiennes, lors d'un bal public, parce que l'effet produit se fait sentir comme tel. Autant ces charmes exhibés incitent les désirs, autant ils offensent la

pudeur. A croire le très catholique Théophile d'Antimore, tout ce qui est autorisé au bal ne serait jamais toléré ailleurs, car aucune de ces femmes n'oserait, semble-t-il, sortir dans la rue en costume de bal, de peur d'être maltraitée par le peuple, ou livrée au tribunal correctionnel comme coupable d'outrage à la morale publique (d'après Perrot, 1984, p. 175).

Les contraintes de la morale publique, pertinentes pour une étude de mœurs, n'intéressent que pour l'effet de sens qu'elles produisent dans un énoncé vestimentaire. Plus ces blâmes et reproches passent pour un interdit, plus ces dévoilements d'épaules reçoivent des connotations libidineuses. Dans cette perspective, les rapports entre la fleur-*détail*, le corsage de robe et les attraits féminins sont d'autant plus énergétiques, au sens barthesien, qu'ils tendent à se transformer en rapports de solidarité étroite. Puisque la fleur n'est indispensable que pour servir de blason à un corps érotique, si passionnément acclamé par les uns et si violemment accusé par les autres, ses belles formes bouffies soulignent la perfection des lignes courbes, ses tendres couleurs reconduisent à l'aspect idéalisé de la carnation féminine, tandis que la pulpe de ses pétales fait ressortir la beauté d'une peau douce et satinée.

Comme les rapports de contiguïté se transforment en rapports de similitude, la gorge et la poitrine se métamorphosent par ailleurs en fleurs, tandis que le nez et le regard d'homme, plongés dans les profondeurs du corsage, équivalent au papillon posé sur cette même fleur : cf. "dès que Swann eut <...> vu sa gorge de tout près et de haut, il plongea un regard attentif <...> dans les profondeurs du corsage, et ses narines que le parfum de la femme grisait, palpitérent comme un papillon prêt à aller se poser sur la fleur entrevue" (*Recherche*, t. 3, p. 106).

D'où la proportion d'analogie *narines : profondeurs du corsage :: papillon : fleur*, selon laquelle le premier terme est au troisième ce que le

deuxième est au quatrième ¹⁰⁸. En remplaçant le premier terme par le troisième, le deuxième par le quatrième, on aboutit tout logiquement aux rapports d'équivalence entre le soupirant et le papillon d'une part, la fleur et les attraits féminins de l'autre.

¹⁰⁸ L'analogie est d'autant plus importante qu'elle projette la vision végétaliste sur les rapports entre l'homme et la femme. A cet effet, cf. la fameuse scène de la fécondation de l'orchidée par le bourdon, dans la cour de l'hôtel des Guermantes.

b) Boutonnière : *fleur à la boutonnière*

Tout comme le haut d'une robe, la boutonnière d'une redingote sert également de cadre à un paradigme d'accessoires à valeur socio-culturelle codifiée. Puisque les unités qui peuvent figurer à cette même place s'excluent mutuellement, elles sont en opposition : cf. 'fleur à la boutonnière' vs 'décoration à la boutonnière'. Ce qui ne remet pourtant pas en question leur fonction énergétique. Qu'il s'agisse d'une fleur ou d'un ruban, leur fonction est d'autant plus étendue qu'ils propagent leur signification symbolique à l'ensemble de la toilette. Le ruban et la rosette renvoient aux mérites civils ou militaires ; il en est autrement pour la fleur. Placée sous le signe de la nature, elle n'a rien de commun avec cette bande de tissu servant d'insigne à la décoration. Ornement à caractère mondain codifié, elle véhicule les connotations diamétralement opposées. Plus la fleur s'accorde avec la couleur des yeux, le teint du visage ou la saison de floraison, plus elle propage le dandysme, le printemps ou le retour proclamé à la nature.

Soit les énoncés de la sorte :

le pavot s'effeuille à ma boutonnière (PJ, p. 131)

S V1 V2 O

la fleur à notre boutonnière (op. cit., p. 138)

S V O

ayant vu à la boutonnière de M. Montesquiou une fleur (op. cit., p. 332)

O S V

une rose coupée au coin de son veston de cheviote vert (op. cit., p. 675)

S1 V1 S2 V2 O V3 V4

un œillet à sa boutonnière (Recherche, t. 1, p. 75)

S V O

tout en fixant à sa boutonnière le bouquet d'ancolies (op. cit., t. 1, p. 265)

O S V

un œillet <...> dans la boutonnière de sa redingote (op. cit., t. 1, p. 539)

S1 V1 S2 V2 O

un gardénia ou un œillet à la boutonnière (op. cit., t. 1, p. 583)

S1 V1 S2 V2 O

une orchidée à la boutonnière (op. cit., t. 2, p. 38)

S V O

sa boutonnière en fleurs rouges (op. cit., t. 2, p. 567)

O S V

la fleur de ma boutonnière (op. cit., t. 4, p. 841)

S V O

Elle serait en effet déplacée, si elle ne connotait en même temps le mondain, l'esthétique et le naturel. Ce qui s'explique par ce fait que l'Art et la Nature, ces deux grands éponymes de la mode, sont si étroitement conjoints que le vêtement n'est considéré comme artistique qu'à condition qu'il s'inspire de la Nature (cf. Barthes, 1967 b, pp. 328-329). C'est peut-être pour cette même raison que l'énoncé 'fleur à la boutonnière' s'associe, dans *Jean Santeuil*, à l'émotion artistique d'un intellectuel titré : cf. "Souvent ayant vu à la boutonnière de M. Montesquiou une fleur et l'ayant remarquée, ce connaisseur consommé des beautés artistiques de la nature d'un mot l'enflamma d'amour pour la rose mousseuse, le calice de la gentiane dont le bleu est si profond, l'admirable couleur des cinéraires" (*JS*, p. 332).

Et plus encore, 'fleur à la boutonnière' tend à passer pour une sorte de gage d'amour ¹⁰⁹. Plus elle rend explicites les exploits galants, plus elle s'inspire de

¹⁰⁹ Cf. par ailleurs la signification des ancolies à la boutonnière, dans l'une des variantes dactylographiées de *Du côté de chez Swann*, où les fleurs symbolisent, bien avant les

la locution métaphorique *cueillir la fleur* : cf. "Elles étaient devenues pour moi, obéissantes à mes caprices, de simples jeunes filles en fleurs, desquelles je n'étais pas médiocrement fier d'avoir cueilli, dérobé à tous, la plus belle rose" (*Recherche*, t. 3, p. 577) ; "J'étais fier aussi d'avoir *coupé à la racine*, d'avoir *cueilli*, d'avoir dérobé à tous les autres <...> *la plus belle rose d'entre les jeunes filles en fleur*" (op. cit., t. 3, p. 1716).

c) Chapeau : *fleur au chapeau*

Autant que tout autre effet d'habillement, le chapeau contribue à l'image qu'on veut donner à son corps et à soi-même. En grande partie assujetti à la rhétorique de la mode, il renonce de plus en plus à sa fonction d'origine, au profit d'une finalité exclusivement esthétique. Sujet de multiples métamorphoses, il évolue aussi vite que l'exige le système de la mode pour prendre les formes d'un bonnet, d'une toque, d'une couronne de fleurs, ou tout simplement d'une coiffure (cf. Deslandres & Fontanès, 1990). Tout comme n'importe quel autre objet vestimentaire, le chapeau réagit aux changements de forme, et de matière, par le changement de contenu. Petit du temps de la jeunesse de Marcel, il s'agrandit tellement vite que le Narrateur en éprouve une surprise, voire la déception. Du moment que la variation de signifiant implique la variation de signifié, le chapeau commence à connoter non seulement le présent ou le passé, le mondain ou le démodé, mais aussi et surtout la nostalgie d'une époque à jamais révolue : cf. "J'avais aimé de petits chapeaux d'où pointait un seul iris, j'en voyais d'immences couverts de légumes variées" (*Recherche*, t. 1, p. 990).

catleyas, l'acte de possession physique : cf. "tout en fixant à sa boutonnière le bouquet d'ancolies <qu'il portait en souvenir d'Odette>" (*Recherche*, t. 1, p. 265, 1218).

Quant à la fleur-*détail*, elle est de support d'autant plus indispensable qu'elle complète la figure d'ensemble. A moins d'être remplacée par d'autres détails d'ornement, les rubans, les fruits, les légumes ou les plumes, elle s'y rajoute régulièrement, afin d'unir la coiffe au temps de la floraison. Plus elle s'accorde avec la saison, plus elle propage le caractère printanier sur l'objet visé : cf. "le bouquet de violettes <...> avait le même charme de ne prendre la saison et le temps que comme un cadre, et de vivre <...> dans l'atmosphère de cette femme" (*Recherche*, t. 1, p. 418).

Soit les énoncés :

à sa chevelure noire aussi elle avait attaché quelques catléyas (*Indifférent*, p. 39)

O V1 S V2

dans les cheveux des fleurs de cette même orchidée (*Recherche*, t. 1, p. 228)

O S V

sa mèche blanche sous sa couronne de violettes ou de roses (op. cit., t. 1, p. 984)

O S V1 V2

chapeau de paille orné de pensées (op. cit., t. 2, p. 216)

O S V

chapeau de bleuets (op. cit., t. 2, p. 1006, 1044)

O S V

canotier fleuri de bleuets (t. 2, p. 503)

O S V

chapeau de bleuets que j'ai tant aimé (op. cit., t. 2, p. 552)

O S V

chapeau de ne-m'oubliez pas (op. cit., t. 4, p. 664)

O S V

chapeau de myosotis (op. cit., t. 4, p. 667)

O S V

Comme c'est souvent le cas, la signification de l'énoncé vestimentaire va au-delà des rapports qui existent entre les éléments de la matrice signifiante : le support-variant et l'objet vestimentaire visé. Loin de s'y limiter, elle s'articule plutôt sur les rapports de contiguïté qui s'instaurent entre la fleur au chapeau d'une part, et la figure humaine de l'autre. Ce qui permet de propager les traits caractériels de la fleur-*détail* sur celle qui la porte à son chapeau. En effet, plus la fleur s'accorde avec les yeux, la bouche, les joues et surtout le regard, plus les toponymes de la figure féminine lui ressemblent. Les yeux passent pour les myosotis, la bouche semble éclore comme une fleur, le profil évoque certaines grappes de fleurs rouges, et le teint du visage s'inspire de la rose : cf. "ses yeux souriants prenaient l'air léger capricieux, rêveur, flexible et frivole des fleurs de cyclamen, de rose et de violette qu'elle avait au-dessus de sa mèche grise" (*Recherche*, t. 1, p. 985).

1. 3. 2. Végétal en variant d'espèce

Plus les détails d'ornement s'excluent, plus ils entrent en opposition. Ainsi, dans l'énoncé 'chapeau à *fleurs*' (- à *roses*, - à *iris* ou - à *bleuets*), l'élément 'fleurs' est en grande partie opposé à tous les autres éléments qui peuvent figurer dans un même contexte : cf. 'chapeau à *plumes*' vs 'chapeau à *fleurs*' vs 'chapeau à *légumes*' vs 'chapeau à *fruits*'. De même, dans l'énoncé 'rose au corsage', l'élément 'rose' n'est apparemment pas égal à l'élément 'catleya' mis à la place.

Autrement dit, plus le genre d'accessoires se précise, plus le détail d'ornement se manifeste en variant de connexion, et surtout en variant d'espèce. La spécificité s'avère pertinente, parce que chaque variant d'espèce

propage tout au long de l'énoncé sa propre signification. Soit par exemple la fleur-*détail*. A la différence des plumes, des légumes ou des rubans, elle s'accorde avec la saison pour connoter en règle générale la jeunesse et/ou le printemps : cf. "en vertu de la liturgie et des rites dans lesquels Mme Swann était profondément versée, sa toilette était unie à la saison et à l'heure par un lien nécessaire, unique, les fleurs de son flexible chapeau de paille, les petits rubans de sa robe me semblaient naître du mois de mai plus naturellement encore que les fleurs des jardins et des bois" (*Recherche*, t. 1, p. 626). Sinon, la fleur-*détail* évolue vers les connotations individuelles jusqu'à ce que la signification de tel ou tel variant d'espèce dépasse le signifié mondain codifié. Plutôt que de se rapporter au printemps, ou à la jeunesse, il véhicule d'autres qualités afférentes. De toute façon, il en est ainsi pour la couleur des fleurs de camélia, accolées au corsage de la *Dame aux camélias*, quand une fleur de couleur rouge veut dire autre chose que la même fleur mais de couleur blanche. A quelques différences près, il en est de même pour les fleurs mises au corsage d'Odette de Crécy. Les catleyas évoquent l'intimité physique, les violettes s'associent à la "tiédeur factice de son appartement" (*Recherche*, t. 1, p. 418).

a) Catleya : le catleya au corsage

Comme l'énoncé vestimentaire est soumis à l'interaction de plusieurs systèmes de relations, sa signification en est moins la somme inerte que la sythèse dynamique. Sémiotiquement parlant, il s'agit d'un surcode. Ainsi, dans le mouvement du végétal au vestimentaire, le détail d'ornement tend à perdre ses particularités inhérentes pour aller se classer parmi d'autres accessoires vestimentaires. Tandis que, dans le mouvement inverse, le vestimentaire a tendance à s'estomper au profit du naturel. L'effet de sens

dépasse ainsi les prévisions de tel ou tel code, parce que chaque système additionné active ses connotations spécifiques, en agissant le plus souvent au détriment de l'autre (cf. Sfez, 1994, pp. 694-702).

Apparemment, il en est ainsi pour l'énoncé 'catleya au corsage' : cf. "à l'ouverture du corsage décolleté, où étaient enfoncées d'autres fleurs de catleyas" (*Recherche*, t. 1, p. 228) ; "elle avait des catleyas à son corsage" (op. cit., t. 1, 230). Relevant de paradigmes différents, il permet au botanique de rejoindre le vestimentaire et le mondain, le naturel et l'artefact, le japonisant et le sexuel. Et cela d'autant plus que le bouquet de catleyas, mis au corsage de la "dame en rose", connote non seulement l'engouement pour le floral, si typique pour ce retour proclamé à la nature, mais aussi les goûts pour les choses rares et exotiques ¹¹⁰. Plus encore, il prend cette valeur d'objet libidinal aussitôt qu'il s'associe accidentellement à l'amour pour en devenir, de l'*Indifférent* à la *Recherche*, l'un des équivalents symboliques attestés : "Oh, pas de catleyas ce soir, pas moyen de me livrer à mes petits arrangements <...> et bien plus tard, quand l'arrangement (ou le simulacre rituel d'arrangement) des catleyas fut depuis longtemps tombé en désuétude, la métaphore "faire catleya", devenue un simple vocable qu'ils employaient sans y penser quand ils voulaient signifier l'acte de possession physique <...>, survécut dans leur langage, où elle le commémorait, à cet usage oublié" (*Recherche*, t. 1, p. 230). D'où la relation : *arrangement des catleyas* -> *acte de possession physique*.

Le mode symbolique instauré, l'analogie est aussitôt projetée sur la structure végétale : les fleurs, les boutons et le pollen. R. Viers signale l'analogie entre les boutons et la virginité, la fleur et les organes génitaux féminins, l'odeur florale et l'odeur intime de la femme, le pollen répandu sur la robe d'Odette et le sperme (1971, 1975 ; cf. Brun, 1984, p. 261, note 2).

¹¹⁰ Son origine implique les goûts pour les bibelots de pacotille d'Extrême-Orient.

b) Orchidée : l'orchidée à la boutonnière

Aussi le variant d'espèce se précise-t-il dans l'énoncé 'orchidée à la boutonnière' : cf. "tous les jours, dans un veston nouveau, une orchidée à la boutonnière" (*Recherche*, t. 2, p. 38). Comme n'importe quelle autre fleur mise à la place, une orchidée peut connoter le naturel et le printemps, le snobisme et les exploits amoureux. A quelques différences près, la signification véhiculée s'avère partout identique, à moins que le terme floral ne renvoie à d'autres contextes et interprétants attestés.

Une lecture différente s'impose en effet lorsque l'orchidée commence à servir de relais à d'autres transpositions ambiguës. Plutôt que de connoter le mondain, comme c'est souvent le cas, elle se met à métaphoriser l'homosexualité. Cela se produit surtout sous l'influence de la fameuse scène de la fécondation de l'orchidée par un bourdon. Plus le rapport *Charlus - Jupien* s'articule selon les lois de la sexualité végétale, plus l'orchidée est conjointe au thème de l'homosexualité. Car les relations s'avèrent partout analogues : autant le baron ressemble à un bourdon attiré par une fleur, autant le giletier, "enraciné comme une plante", prend des poses "avec la coquetterie qu'aurait pu avoir l'orchidée" (*Recherche*, t. 3, p. 6).

D'où cette proportion d'analogie *Charlus : Jupien :: bourdon : orchidée*, selon laquelle le baron de Charlus est à Jupien ce que le bourdon est à l'orchidée. Métonymiques à l'intérieur de chacune des séries, les rapports entre les termes des séries réciproques sont en revanche métaphoriques.

Remarque : Les connotations sexuelles sont d'ailleurs induites par l'étymologie du nom de la fleur. En grande partie motivée par la forme spécifique de la racine, l'orchis, emprunté au grec *orkhis*, signifie "testicules". Ce n'est pas sans expliquer sa valeur symbolique dans la mythologie orientale. Associée aux

fêtes de printemps, l'orchidée passe pour l'un des symboles favoris de la fécondation : le moyen sûr pour combattre la stérilité. Fleur trouble, elle reprend cependant tout ce qu'elle donne si largement. De sorte que la fécondité est souvent remise en question (cf. Chevalier et Gheerbrant, 1991, p. 708 ; cf. Eco, 1992, pp. 108-109).

c) Iris : un chapeau à l'iris

Par ailleurs, la fonction énergétique d'une fleur d'iris diffère beaucoup de tout ce que représentent, dans le système de la mode, tous les autres détails d'ornement : les plumes, les rubans ou les légumes. Placée au chapeau de femme, elle n'a rien de commun avec ces espèces de "volières", ou ces "immenses couverts de légumes variés", que l'on retrouve assez souvent sur les coiffes à la mode : cf. "Mais comment des gens qui contemplent ces horribles créatures sous leurs chapeaux couverts d'une volière ou d'un potager, pourraient-ils même sentir ce qu'il y avait de charmant à voir Mme Swann coiffée d'une simple capote mauve ou d'un petit chapeau que dépassait une seule fleur d'iris toute droite ?" (*Recherche*, t. 1, p. 418 ; cf. op. cit., t. 1, p. 990).

D'un variant à l'autre, la signification véhiculée change de telle façon que la commutation s'avère difficile, voire impossible, sans modification du sens qu'elle produit. Si les plumes et les légumes se rapportent respectivement à la "volière" et au "potager", c'est différent pour la fleur d'iris. Tout en connotant le mondain, et tout ce qui en résulte, elle est empreinte aussi d'une nostalgie d'antan. Indexée au *topos* du verger, connu sous le nom du "Jardin élyséen de la Femme", elle implique inévitablement tous les fantasmes dont elle est annonciatrice. Les interprétants 'pointait', 'dépassait' et 'toute droite' sont d'autant plus significatifs à cet effet qu'ils établissent une connexion symbolique entre l'iris d'une part, et tout ce qui répond à un élan vertical de

l'autre (cf. Richard, 1974, pp. 112-116). Si bien que la fleur du chapeau tend à s'associer implicitement au "jet d'opale" du petit "cabinet sentant l'iris" ¹¹¹.

La conjonction s'avère plausible parce que les espaces conjoints passent pour un enclos du désir. Comme le Jardin de la Femme est détonateur du mal d'amour, le petit cabinet sentant l'iris donne sur les souterrains de Roussainville et toutes les aventures manquées. Trait d'union attesté, la fleur d'iris se rapporte ainsi au désir, sinon au désir du désir (cf. Virduzzo, 1982).

d) Fleur en décor tissé, imprimé ou brodé :
une robe de soie blanche à fleurs

Quand la fleur n'agit plus en détail d'ornement, elle n'est pas pour autant absente d'un énoncé vestimentaire. Car elle figure aussi sur l'étoffe, en motif tissé, imprimé ou brodé. Variant d'espèce, elle entretient des rapports paradigmatiques avec d'autres motifs décoratifs auxquels elle s'oppose par sa nature existentielle, esthétique ou symbolique. A la différence des "petits carreaux" ou des "oiseaux paradisiaques", elle communique au tissu, et à la robe entière, tout ce qu'elle a de symbolique, dans le système de la culture, pour en faire une sorte de robe-*fleur*. Sujet d'une grande réserve de virtualités, elle prend alors les formes les plus diverses, où les motifs stylisés de taille énorme n'excluent guère "de petites fleurs en semis sur des fonds clairs" (cf. Deslandres, 1990, p. 1038).

Variant d'existence, elle s'appose sur telle ou telle partie de vêtement, le corsage ou la traîne, pour en former les énoncés de cette sorte :

¹¹¹ Cf. "Enfin s'éleva un jet d'opale, par élans successifs, comme au moment où il s'élance, le jet d'eau de Saint Cloud que nous pouvons reconnaître <...> dans le portrait qu'en a laissé Hubert Robert" (*Recherche*, t. 1, p. 646).

une toilette criblée de pâquerettes, de bluets, de myosotis et de campanules

O S V1 V2 V3 V3

une robe jaune avec de grandes fleurs noires

O S V1 V2 V3

une robe de soie blanche à fleurs

O S V1 V2

En règle générale, les grands thèmes éponymes de la mode sont si étroitement liés que l'Art et la Nature s'impliquent réciproquement, dans un jeu de rappels allusifs, où la robe devient une sorte de palimpseste de styles et d'idées (cf. Richard, op. cit., p. 261). Telles sont par exemple les robes de Fortuny ¹¹², qui se veulent à la fois naturelles et artistiques (*Recherche*, t. 3, pp. 871-873, 895). Telle est la toilette de Mme Swann. Elle connote le printemps, tout en s'inspirant de l'œuvre de Botticelli : "criblée de pâquerettes, de bluets, de myosotis et de campanules d'après la Primavera du Printemps" (op. cit., t. 1, p. 607).

2. Vêtement fictif et imaginaire

La relation *végétal* -> *vestimentaire* change radicalement de nature aussitôt que les termes juxtaposés renoncent, en dehors de la toilette réelle, aux rapports de la partie à l'ensemble. Or, il s'agit moins de la contiguïté spatiale, codifiée par le système de la mode, que de la similitude des sensations, et de toutes les connotations qui s'ensuivent. Désormais, le caractère spécifique du signifiant, c'est-à-dire les particularités de sa forme, de sa couleur et de sa substance, s'impose au parcours descriptif. La plante est alors réécrite dans

¹¹² Motif capital, dans la trame du récit, il relie l'objet vestimentaire à plusieurs thématiques entrelacées. Cela permet à la robe de se rapporter non seulement à la jeune fille qui la porte, mais aussi au désir de la ville rêvée (cf. *Notice*, in *Recherche*, t. 3, pp. 1670-1675).

les termes de l'univers de la mode, comme si elle était en effet une partie de la toilette féminine : une traîne de robe, un corsage ou une guipure. La nomenclature prévisible étant d'ailleurs suivie de prédicats vraisemblables ¹¹³.

2. 1. Substance : *ses fleurs de fine mousseline aux étoiles brillantes*

Apparemment, le végétal proustien se rapproche de tout ce qui lui est afférent jusqu'à ce que son essence se dévoile dans l'une de ces vérités écrites à l'aide des figures. A ces fins, le choix de la matière est d'autant plus important qu'elle est censée provoquer les sensations tactiles analogues à celles provenant des feuilles et des pétales ¹¹⁴.

Peu importe l'allotopie ¹¹⁵, la transposition vise en particulier :

i) la soie : cf. "les *soyeuses* fleurs blanches <de lilas> aux brillantes étamines" (*JS*, p. 476) ; "les églantines <...> en la *soie* unie de leur corsage rougissant qu'un souffle défait" (*Recherche*, t. 1, p. 136) ; "ces *soies* d'or impalpable que le couchant tisse obliquement sous les feuilles" (op. cit., t. 1, p. 145) ; "les branches d'aubépines étaient fourrées dans toute leur longueur de *soie* blanche" (op. cit., t. 1, p. 852) ; "on voyait se défaire au vent la *soie* rose unie d'une rustique églantine" (op. cit., t. 1, p. 852) ; "celle-ci <aubépine> a déjà commencé à enlever sa robe de *soie*" (op. cit., t. 1, p. 855) ; "*soierie* embaumée du géranium" (op. cit., t. 3, p. 376, p. 877) ;

¹¹³ Cf. 'enlever sa robe de soie' pour 'aubépines' (*Recherche*, t. 1, p. 855).

¹¹⁴ A cet effet, cf. le soyeux, le satiné, le velouté, etc (Richard, 1974, pp. 67-75, 75-76).

¹¹⁵ De toute façon, l'allotopie est suspendue par

a) les expressions en fonction d'enclosure :

- *comme* : cf. *fleurs* <...> *embrumées*<...> *comme le satin sous la mousseline* ;

- ressembler : cf. *ne pas ressembler à des fleurs, mais être en soie, en satin* ;

b) les contextes équatifs :

- Adj1 N2 : cf. *soyeuses fleurs* ;

- N1 de N2 : cf. *soie unie de leur corsage, velours des pétales, pétales de satin*, etc.

ii) la mousseline : cf. "ses fleurs de fine *mousseline* aux étoiles brillantes" (*JS*, p. 325) ; "les soyeuses fleurs blanches <...> ne cessent de troubler comme une *mousseline* émiettée" (op. cit., p. 476) ; "Et les fleurs distraites étaient embrumées, rendues vaporeuses, légères, de ces filets délicats comme le satin sous la *mousseline*" (*Recherche*, t. 1, p. 866) ;

iii) le satin : cf. "le *satin* blanc de la fleur blanche" (*JS*, p. 279) ; "les pommiers ouvraient leurs larges pétales de *satin* blanc" (*Recherche*, t. 1, p. 145) ; "le grand mérite de ne pas ressembler à des fleurs, mais d'être en soie, en *satin*" (*Recherche*, t. 1, p. 218) ; "ils ouvraient leurs larges pétales de *satin* blanc" (op. cit., t. 1, p. 820) ; "sa traîne de *satin* embrumée d'une fine ruche" (op. cit., t. 1, p. 865) ; "Et les fleurs distraites étaient embrumées, rendues vaporeuses, légères, de ces filets délicats comme le *satin sous la mousseline* (*Recherche*, t. 1, p. 866) ; *satin* blanc des fleurs rougissantes" (op. cit., t. 2, p. 67) ; "trois grands poiriers étaient, comme pour une fête civique et locale, galamment pavoisés de *satin* blanc" (op. cit., t. 2, p. 454) ; "des pommiers <...> en pleine floraison <...> toilette de bal en *satin* rose" (op. cit., t. 3, p. 177) ;

iv) le velours : cf. une rose rouge <...> dans un vase sur le cristal duquel elle entassait, écrasait, prodiguait sa pourpre comme une femme qui laisse s'écouler derrière et alentour une traîne de *velours* rouge en un luxueux désordre (*Recherche*, t. 3, p. 1139) ; le *velours* des pétales (op. cit., t. 3, p. 1140).

Cependant, l'analogie des sensations ne s'y arrête pas, mais se prolonge dans le sens de l'apparat. Si bien que les aubépines, les lilas et les églantines commencent à se parer de velours, de soie, de satin ou de mousseline, à l'instar d'une jeune fille se préparant pour le bal ou la messe de dimanche : cf. "Dans le lisse éclatant de ses pétales comme une robe de bal intacte, si l'on mettait des robes de bal pour parer un autel" (*Recherche*, t. 1, p. 862). D'où

les transpositions comme *pétales* -> *robe de bal*, *fleurs de pommiers* -> *toilette de bal en satin rose*, *fleurs d'aubépines* -> *robe de soie*, etc.

En effet, pendant que le réseau associatif maintient l'équivalence, le faisceau d'isotopies établit une relation d'implication avec d'autres sèmes isotopants (cf. Rastier, 1987, p. 115). Le soyeux, le satiné et le velouté entraînent ainsi la sélection des traits spécifiques /festivité/ + /luxé/ + /éclat/ + /perfection/, parce que les tissus s'y prêtent volontiers. Appropriés à la coupe et à la forme du vêtement, ils témoignent des pratiques socialement codifiées. Si, en raison de sa solidité, la laine est bonne pour les vêtements d'usage, le velours et la soie conviennent plutôt à des vêtements de caractère somptueux : tels manteaux d'apparat, ornements d'église, costumes de cour d'aspect solennel, etc (cf. Deslandres, 1990, pp. 1035-1037). Quant au crêpe, il est rejeté à cause de ses connotations de deuil attestées ¹¹⁶.

2. 2. Couleur :

cette couleur n'était ni inertie ni caprice, mais nécessité et vie

Outre la substance, l'analogie des nuances et des couleurs active aussi la connexion d'univers. La relation d'équivalence est d'autant plus facile à établir que les termes connectés attestent les coloris plus ou moins identiques. Sans trop surprendre le lecteur, le rouge d'une rose épanouie s'associe à la pourpre d'une toilette féminine, le blanc des pétales d'aubépines à une robe de mariée, le mauve des lilas de Perse aux habits de la même couleur, et ainsi de suite à l'infini, jusqu'à ce que les ressources d'analogie ne s'épuisent dans cet

¹¹⁶ Est significative à cet effet l'histoire, relatée par Pierre-Quint, sur le choix d'un tissu pour le costume féminin, lorsque 'crêpe' est catégoriquement rejeté à cause de ses connotations de deuil. Ainsi, M. Proust demande à une amie : "Comment s'appelle cette étoffe qu'une jeune fille peut jeter sur les épaules quand elle est en robe du soir ? - Du crêpe ? - Ce mot est affreux et la jeune fille de mon livre est jolie" (d'après Spitzer, 1970, p. 471, note 24).

aller et retour entre le domaine des plantes et le domaine de la mode vestimentaire.

Relevant de l'apparaître sensible, les traits d'union sont seulement nécessaires pour orienter la transposition au-delà des ressemblances factices. Dans cette perspective, ils assurent le passage du sensible au sens caché des choses. Tout en suspendant l'allotopie générique, elles entraînent la sélection des traits spécifiques afférents : autres que le blanc, le rouge ou le violet. Autant dire que les couleurs retrouvent "nécessité et vie" (*Recherche*, t. 2, p. 15) quand elles activent des significations supplémentaires. C'est pourquoi les critiques soulignent la corrélation entre le plan d'expression et le plan de contenu, c'est-à-dire entre " l'excitation photique du dehors" et " l'intériorité elle-même" (Richard, 1974, pp. 95-101).

Certes, les couleurs sont suggestives par excellence. Du moment qu'elles représentent l'une des réactions existentielles de l'objet végétal, elles renvoient à l'origine des plantes, mais d'abord à bien des connotations symboliques. Mauves pour les lilas ¹¹⁷, elles impliquent l'Orient et les contes de fée. Rouges et rougeâtres pour les pommiers, elles présupposent le sol normand. Roses pour l'épine rose, elles impliquent le luxe et la festivité des parures de fête pour cette simple raison que la nuance pâle d'un rouge est considérée, à partir du XVe siècle, peut-être en souvenir de la pourpre

¹¹⁷ Apparemment, "cette douce couleur mauve" (*JS*, p. 325) trouve sa motivation symbolique jusque dans certaines nuances chromatiques attestées par l'étymologie du nom de pays. Relevant du latin médiéval *persus*, "couleur jacinthe", le mot est passé en français pour qualifier tantôt un "bleu foncé", tantôt un "bleu tirant sur le violet", tantôt un "bleu azuré". Quoique sensiblement différent, le ton mauve des lilas rejoint ces couleurs parce qu'elles voisinent dans le spectre solaire.

Plus encore, *persus* aurait désigné les vers à soie et, par métonymie, des vêtements de soie : *persae vestes*, "vêtements de soie de Perse" (d'après Rey, 1992, p. 1486). Ce qui n'est pas sans expliquer, dans le texte de Proust, la relation "doux voiles mauves de lilas" -> "leur nudité précieuse d'étoffe", "toilette" printanière, "leur fraîche toilette mauve" (*JS*, p. 325 ; *Recherche*, t. 1, p. 818 ; op. cit., t. 2, p. 455).

romaine, comme une couleur extrêmement luxueuse : celle des costumes de fête et des manteaux princiers (cf. Deslandres, 1990, p. 1034).

D'où ces relations d'afférence : *aubépinier* -> *arbre de fête*, *fleurs* -> *pompons de fleurs roses*, *rameaux* -> *houlettes Louis XVI*, etc.

Mais les associations que véhiculent l'aubépine et l'épine rose divergent, en dépit de leur parenté botanique attestée, parce que leurs couleurs ne coïncident pas (*JS*, pp. 330-333 ; *Recherche*, t. 1, pp. 110-111, 112, 136-138, 851-857, 857-863, 863-868, 868-871). Ce n'est pas sans servir de relais à une vaste ramification thématique, fortement marquée par la symbolique chromatique (cf. Quémar, 1975 ; Viers, 1975 ; Yoshikawa, 1979 ; Debray-Genette, 1980 ; Brun, 1984). Symbole d'innocence et de pureté, le blanc floral entre en connexion avec des robes de mariage, de baptême et de première communion, pour peu qu'elles s'avèrent pour un siècle aussi blanches que les fleurs d'aubépines de Combray (*Recherche*, t. 1, p. 865 ; op. cit., t. 3, p. 1445).

Par conséquent, les traits afférents /virginité/ + /pureté/ + /innocence/, socialement codifiés pour ces pièces vestimentaires, sont induits par insertion à 'boutons', 'étamines' et 'pétales'. Et les plantes impliquent par ailleurs les traits /catholique/ + /sacrifice/, vu que le scénario fait appel aux schèmes iconographiques. Intact à une certaine profondeur, il submerge le parcours interprétatif de ses diverses prescriptions jusqu'à ce que l'aubépine se transforme en une véritable sacrifiée. Outre l'innocence et la pureté, ses traits caractériels sont aussi la piété ("une fleur si pieuse"), la docilité ("toute prête pour orner l'autel") et la parure de circonstance ("toute habillée, toute étincelante"). Telle est une fiancée, dans l'attente de l'Époux.

Remarque : Par parenthèse, il est curieux de constater l'absence de vert. Couleur privilégiée du printemps (Richard, op. cit., pp. 99-100), le vert aurait volontiers servi de vecteur de comparaison, s'il n'avait ses significations

particulières. Couleur des fous depuis le Moyen Age, il continue à connoter la malchance, du moins au théâtre, si bien que certains comédiens superstitieux en interdisent l'usage aux décorateurs. Cette idée de dérision est d'ailleurs présente dans les rubans verts que porte sur son habit gris le Misanthrope de Molière (cf. Deslandres, 1990, p. 1034).

2. 3. Formes

Une fois les univers connectés, le réseau associatif évoque telle ou telle pièce de garde-robe : une robe de bal, une traîne, des ruches, des guipures, etc. La sélection et la combinaison des signes vestimentaires surprennent d'autant moins qu'elles répondent aux normes socialement codifiées. Soumises aux contraintes du système de la mode, les matières et les couleurs se prolongent nécessairement dans les formes : un type de vêtement particulier. Ainsi la couleur rouge convient mieux à une toilette de bal qu'à une robe de première communion ; la mousseline et la soie sont plutôt bonnes là où la laine et le coton ne sont pas du tout tolérés. Apparemment, l'un implique l'autre selon le principe : tel tissu (couleur), tel vêtement.

2. 3. 1. Vêtement entier : *une robe de mariée, une tenue pour le bal*

En premier lieu, il s'agit d'un vêtement entier : "toilette printanière" (*Recherche*, t. 1, p. 818), "toilette pour une grande fête" (op. cit., t. 1, p. 138), "habillé pour le bal" (op. cit., t. 1, p. 852), "ses beaux vêtements roses de fête" (op. cit., t. 1, p. 864), "robe des mariées" (op. cit., t. 1, p. 865), "une toilette de ville" (op. cit., t. 1, p. 812), "robe rose" (op. cit., t. 1, p. 1167), "robe blanche chiffonnée" (op. cit., t. 3, p. 1445). Puisque la transposition opère en fonction d'un vraisemblable socialisé, il n'est pas étonnant que les fleurs blanches évoquent une robe de mariée : "les arbres fruitiers eux aussi

avaient perdu leur adorable robe d'innocence" (*JS*, p. p. 301) ; "de petits bouquets de boutons blancs comme il y en a sur la robe des mariées" (*Recherche*, t. 1, p. 865). Le rose s'associe plutôt avec une tenue de fête : "Elle <épine rose> avait une parure de fête <...> une toilette pour une grande fête qu'une jeune fille en robe de fête" (op. cit., t. 1, p. 138) ; "les pommiers font au soleil <...> comme une actrice en toilette de ville pendant une répétition" (op. cit., t. 1, p. 812) ; "Dans le lisse éclatant de ses pétales comme une robe de bal intacte, si l'on mettait des robes de bal pour parer un autel (op. cit., t. 1, p. 862).

2. 3. 2. Vêtement fragmentaire : *ruches, traîne, chapeau à plumes, voile*

Or, la translation résulte d'une série de sélections et de combinaisons, en suivant les deux grands axes différents, mais étroitement conjoints : celui de la contiguïté et celui de la similitude (cf. Jakobson, 1963, p. 61). Quand le réseau métonymique fait surgir des éléments tels que 'pétales', 'étamines', 'fleurs', 'boutons' ou 'feuillage', le réseau métaphorique les rapporte respectivement à des signes vestimentaires tels que 'traîne', 'corsage', 'lingerie' ou 'ruches'. D'où la transposition sérielle 'feuillage' -> 'traîne', 'étamine' -> 'ruches', 'pétales' -> 'corsage', 'belles fleurs d'appartement' -> 'lingerie', etc.

Certes, si ce n'est pas le vêtement entier, c'est l'une de ses parties composantes qui survient à la place. Privilégiée par rapport au reste, elle s'impose au détriment de l'ensemble. De sorte que la toilette décrite apparaît quelque peu fragmentaire, comme si la fleur-*fil*le qui la porte n'était vêtue que de feuillage-*traîne* ou d'étamines-*en ruches*. Plus le vêtement s'avère partiel, plus la lecture psychanalytique se réjouit à y voir des signes symptomatiques d'un fétichisme latent. La fleur se transforme en jeune fille, c'est déjà suspect, et tend aussi à se laisser fragmenter selon le caractère du désir partiel.

Conjoint à telle ou telle pièce de vêtement, son corps morcelé est ainsi réduit à l'une de ses parties signifiantes (cf. Barthes, 1968 c, p. 515).

a) Ruches : *ruche embaumée de l'aubépine*

En règle générale, la ressemblance des dénotés sert de trait d'union à la connexion d'univers ; il en est ainsi pour les étamines de fleur et les ruches d'une toilette de bal. La spirale de longues tiges, dotées d'étuis à l'extrémité, évoque les ruches de tulle et de dentelle, en s'élevant au-dessus du réceptacle à peu près de la même façon que la bordure d'une traîne de robe : cf. "ruche embaumée de l'aubépine" (*Recherche*, t. 1, p. 852) ; "la fine brume des étamines qui me faisaient penser aux ruches d'une robe de bal" (*Recherche*, t. 1, p. 859) ; "une dame prête pour le bal laisse à côté d'elle traîner sa traîne de satin embrumée d'une fine ruche" (op. cit., t. 1, p. 865) ; "leur traîne <...> dont la fine ruche d'étamines se tient toute seule" (op. cit., t. 1, p. 866).

Remarque : Par ailleurs, la ressemblance est orientée par les ressources étymologiques. Leur apport est d'autant plus considérable que Marcel Proust croit à l'étymologie "comme à un moyen rationnel de pénétrer le sens caché des noms et par suite de se renseigner sur l'essence des choses" (Vendryès, 1940, p. 126 - cité par Genette, 1969, p. 244). L'étymologie rend le rapport entre le nom et la chose qu'il désigne aussi naturel que motivé, parce que le terme botanique doit effectivement son nom au terme vestimentaire. Dérivé du lat. *stamina*, "étamine" est francisé sous l'influence de l'*étamine*, "tissu léger de laine ou de coton", emprunté au latin médiéval *staminea*, "chemise en laine portée par les moines" (Rey, 1992, p. 735). D'où la relation d'équivalence entre l'étamine et " l'étoffe appelée étamine" (*Recherche*, t. 1, p. 854).

Cependant, le paraître ne vaut rien sans l'essence qui lui confère sa juste valeur. Les traits de ressemblance factice ne sont donc nécessaires que pour induire les traits spécifiques afférents /mondanité/ + /festivité/ + /fait pour le bal/. Socialement codifiés pour 'ruches', ils sont finalement induits à 'végétal' par insertion : cf. "une fleur si belle, <...> en grande toilette avec toutes ses ruches d'étamines blanches" (*Recherche*, t. 1, p. 858).

b) Traîne de robe : *feuilles vertes <...> semées comme une traîne de mariée de petits bouquets de boutons de roses d'une blancheur éclatante*

Une fois les univers disparates connectés, le système descriptif continue à déployer de nouveaux éléments sériels, et à les mettre en parallèle, pourvu qu'ils satisfassent d'une façon ou d'une autre au critère du vraisemblable (cf. Rastier, 1987, pp. 255-256). Pendant que le végétal évolue dans 'feuillage', 'étamines' ou 'pétales', le vestimentaire se prolonge dans 'traîne' : 'traîne de mariée', 'traîne de satin', 'traîne ruchée d'une robe de bal' ou 'traîne de velours rouge'¹¹⁸. Cela conduit tout logiquement à la relation 'feuillage', 'fleur', 'étamines', 'pétales' -> 'traîne de robe', selon le même principe de méthode : n dans la classe d'objets A -> $n-1$ dans la classe d'objets B.

Comme la connexion d'univers procède souvent par analogie¹¹⁹, les rapports de contiguïté entre les éléments d'une classe d'objets se transforment facilement en rapports de ressemblance avec les éléments correspondants d'une autre classe d'objets. Ainsi, sans trop surprendre le lecteur, le bouquet d'étamines se rapporte aux pétales de fleur à peu près de la même façon que la traîne ruchée se rattache à une robe de bal : cf. "ces pétales retenaient négligemment, comme la traîne ruchée d'une robe de bal qui se tient droite toute seule, un bouquet d'étamines blanches fines" (*Recherche*, t. 1, p. 869).

D'où la proportion d'analogie *bouquet d'étamines : pétales de fleur :: traîne ruchée : robe de bal*, selon laquelle le premier terme est au deuxième

¹¹⁸ La connexion d'univers n'est pas toujours suivie de lexicalisation : cf. "leur traîne éclatante de satin blanc" (*Recherche*, t. 1, p. 866).

¹¹⁹ Selon Aristote, la connexion métaphorique peut avoir lieu par un rapport d'analogie : "Il y a analogie lorsque le second terme est au premier ce que le quatrième est au troisième ; on remplacera alors le second par le quatrième ou le quatrième par le second, et parfois on ajoute le terme auquel se rapporte celui qu'on a remplacé. Par exemple la coupe est à Dionysos ce que le bouclier est à Arès ; on appellera donc la coupe *bouclier de Dionysos*, et le bouclier *coupe d'Arès*" (*Poétique*, 57b 16 - d'après Rastier, 1987, p. 188).

ce que le troisième est au quatrième. En remplaçant le premier terme par le troisième, et le deuxième par le quatrième, on aboutit aux rapports d'équivalence entre 'bouquet d'étamines' et 'traîne ruchée' d'une part, et 'pétales de fleur' et 'robe de bal de l'autre. Autrement dit, les lexies indexées sur l'isotopie végétale se substituent par les lexies indexées sur l'isotopie vestimentaire.

Même quand la transposition change d'orientation, en optant pour d'autres termes, le principe reste partout identique. Si ce n'est pas la robe de bal, celle qui la porte intervient à la place, selon les mêmes lois analogiques : cf. "les branches étaient couvertes de fleurs en blanc mais qui retenaient négligemment entre leurs pétales d'argent tout un flexible mais immobile jaillissement de fines étamines presque impalpables, comme une dame prête pour le bal laisse à côté d'elle traîner sa traîne de satin embrumée d'une fine ruche" (*Recherche*, t. 1, p. 865). Soit donc la proportion d'analogie *pétales : étamines :: dame : traîne de robe*, selon laquelle les pétales de fleur sont aux étamines ce que la dame (vêtue en robe de bal) est à sa traîne de satin. Ceci permet la substitution des sémèmes indexés sur l'isotopie végétale par les sémèmes indexés sur l'isotopie vestimentaire, c'est-à-dire les rapports d'équivalence entre 'étamines' et 'traîne de robe'.

Les ressources d'analogie, si pertinentes pour la connexion d'univers, sont d'ailleurs secondées par les connaissances encyclopédiques : toutes sortes de références au système de la mode. Plus ces informations s'intègrent dans le texte, plus elles activent l'actualisation des traits afférents. Elles rendent plausible la transposition végétal -> vestimentaire, et vont jusqu'à prendre le simulacre d'un bouquet de fleurs pour l'interprétant (!) de la profusion des fleurs réelles : cf. "leur feuillage sur lequel étaient semés à profusion, comme sur une traîne de mariée, de petits bouquets de boutons d'une blancheur éclatante" (*Recherche*, t. 1, p. 111) ; "des petits bouquets de boutons de roses

d'une blancheur éclatante comme on en noue à la traîne des mariées" (op. cit., t. 1, p. 868) ; "aux feuilles vertes <...> semées comme une traîne de mariée de petits bouquets de boutons de roses d'une blancheur éclatante" (op. cit., t. 1, p. 869).

c) Taille : *ils balançaient au vent ... leur taille flexible*

La connexion d'univers se prolonge par ailleurs dans la relation *lilas -> taille*, comme si la transposition suivait un programme préétabli. En grande partie autorisée par l'enclosure *comme*, elle est d'ailleurs orientée par quelques traits spécifiques, attribués à 'lilas' au même titre qu'à 'dame'. Les fleurs de lilas évoquent la taille de femme, et inversement, en révélant en même temps le caractère identique : "souple" et "flexible" ¹²⁰. Socialement codifiés pour une robe corsetée, surtout s'il s'agit des "dames d'un certain âge", les traits /souple/ et /flexible/ sont finalement afférés à 'lilas' par insertion : cf. "ils balançaient au vent comme les petites dames bien faites et maniérées leur taille flexible" (*Recherche*, t. 1, p. 647) ; "comme des dames d'un certain âge un jour de garden-party, faisant valoir leurs tailles souples" (op. cit., t. 1, p. 808) ; "des lilas du parc de M. Swann <...> comme des parentes à la taille souple qu'on a chargées de faire les honneurs d'une garden-party" (op. cit., t. 1, p. 1464).

Autrement dit, le comparant-*vestimentaire* s'impose au point que le comparé-*végétal* évolue en pleine conformité avec les contraintes de la mode.

¹²⁰ A cet effet, cf. la discussion autour de la métaphore *bouleau-jeune fille*. Si pour le Groupe *Mu* "bouleau" est une métaphore possible de "jeune fille", parce que les deux expressions ont en commun le sème /flexible/, il en va autrement pour N. Ruwet (1975, pp. 372-373). En critiquant l'affirmation du Groupe *Mu*, il postule que /flexible/ n'entre ni dans 'bouleau', ni dans 'jeune fille'. Ce qui ne fait que confirmer à F. Rastier l'utilité du concept de sème afférent. Car le trait /flexible/ "peut être un sème afférent à 'jeune fille' dans le contexte équatif d'une comparaison avec bouleau" (1987, p. 45, note 11).

Alors la silhouette des fleurs de lilas s'amincit considérablement, comme si elles suivaient à leur façon les débats sur les avantages d'un corset ¹²¹, d'ailleurs "indispensable, selon le docteur Proust, pour assurer le développement régulier des formes, maintenir les jeunes personnes dans l'habitude de se tenir droite et de ne pas s'abandonner à une liberté d'allure très nuisible à la beauté" (d'après Favrichon, 1987, p. 72). En vérité, leur silhouette ne prend pas la forme d'un *S* renversé que le corset confère à la taille de femme (cf. Deslandres, 1990, p. 1057) ; elle n'en est pas moins "souple" et "flexible". Fidèle à une tradition déjà ancienne, elle ne se conforme donc pas aux changements de ligne libérant la silhouette féminine de cette "affreuse tournure" : cf. "le corps d'Odette était maintenant découpé en une seule silhouette, cernée tout entière par une "ligne" qui, pour suivre le contour de la femme, avait abandonné les chemins accidentés, les rentrants et les sortants factices, les lacis, l'éparpillement composite des modes d'autrefois, mais qui aussi, là où c'était l'anatomie qui se trompait en faisant des détours inutiles en deçà ou au-delà du tracé idéal, savait rectifier d'un trait hardi les écarts de la nature, suppléer, pour toute une partie du parcours, aux défaillances aussi bien de la chair que des étoffes. Les coussins, le "strapontin" de l'affreuse "tournure" avaient disparu ainsi que ces corsages à

¹²¹ Dans ces débats sur les avantages et les inconvénients d'un corset, les raisons pratiques et normatives passent souvent avant le symbolisme. De sorte qu'un ordre de signes se transforme facilement en un ordre de raisons. Sans parler de la symbolique de la ligne, la critique du corset s'inspire plutôt du droit de la femme à l'exercice normal de ses muscles, à l'hygiène de ses tissus, à l'aération de sa chair, voire à la joie de tout son organisme. Inversement, le nouveau vêtement tire ses mérites incontestables de tous ces avantages qu'il donne aux femmes modernes. Comme il délie les gestes et les mouvements, en rendant la démarche plus souple et aisée, il est considéré comme bien pratique pour les sports et les promenades en plein air (d'après Perrot, 1984, pp. 157-197).

En effet, la conversion sociale du symbole en raison est assez courante dans l'histoire de la mode vestimentaire. Tel est par exemple l'empesage de la cravate vers 1830, justifié par les avantages d'un confort sans précédent. Tel est par ailleurs l'usage de la chaussure longue et pointue, attribué à de simples raisons pratiques et hygiéniques (cf. Barthes, 1967 b, pp. 349-350).

basque qui, dépassant la jupe et raidis par des baleines avaient ajouté si longtemps à Odette un ventre postiche et lui avaient donné l'air d'être composée de pièces disparates qu'aucune individualité ne reliait" (*Recherche*, t. 1, p. 607).

d) Chapeau : leurs panaches de plumes mauves ou blanches

En règle générale, la transposition est identique de principe. Comme la superposition des paradigmes différents, mais conjoints, aboutit à la connexion des éléments qui correspondent, elle procède par la substitution d'un sémème indexé sur une isotopie générique par un sémème indexé sur une autre isotopie générique. Autrement dit, les éléments d'une classe d'objets sont remplacés par les éléments correspondants d'une autre classe d'objets.

Quant aux autres éléments vestimentaires, mis en connexion avec les éléments végétaux, ils appartiennent aux espèces d'ornement mis sur la tête. Par exemple le chapeau à plumes, très en vogue à une certaine époque, constitue la métaphore des fleurs et des feuilles d'un lilas de Perse : cf. "leurs panaches de plumes mauves ou blanches" (*Recherche*, t. 1, p. 134) ; "ils <...> secouaient leur tête emplumée" (*Recherche*, t. 1, p. 647) ; "leurs têtes couvertes de plumes violettes comme des dames d'un certain âge un jour de garden-party" (*Recherche*, t. 1, p. 808).

La relation *branches fleuries* -> *chapeau à plumes*, en grande partie orientée par les interprétants 'plumes violettes' et 'tête emplumée'¹²², est d'ailleurs activée par les ressources d'analogie. Elle permet les rapports d'équivalence entre les branches d'arbuste et le chapeau, le feuillage et les panaches de plumes, une façon apparemment identique de couvrir et de

¹²² Cf. Cléo de Mérode, en grand chapeau à plumes, sur une carte postale signée : Dupont.

décorer. Car les fleurs recouvrent l'arbuste à peu près de la même façon que les panaches de plumes coiffent une dame. D'où la proportion d'analogie */branches couvertes de fleurs/ : /arbuste/ :: chapeau à plumes : dame(s) d'un certain âge*, selon laquelle les branches fleuries sont à l'arbuste ce que le chapeau à plumes est à la dame qui le porte. L'alloptopie suspendue, 'végétal' emprunte à 'chapeau à plumes' toutes ses connotations culturelles, les nuances péjoratives y compris.

e) Voile : *doux voiles mauves de lilas rose*

Le chapeau à plumes est suivi de près par le voile, cette espèce de coiffure de tissu fin et léger, car les paradigmes conjoints continuent à mettre en parallèle de nouveaux éléments sériels. La connexion a souvent lieu selon un rapport d'analogie. Certes, l'impression que le feuillage recouvre l'arbuste à peu près de la même façon que le voile cache le visage de femme permet la substitution du sémème indexé sur l'isotopie végétale par le sémème indexé sur l'isotopie vestimentaire. En d'autres termes, la relation d'afférence *feuillage -> voile* s'avère plausible dans la mesure où le parcours interprétatif actualise les traits spécifiques */couvrir/* et */cacher/*, à la fois inhérents pour 'feuillage' et 'voile' : cf. "doux *voiles* mauves de lilas rose" (*JS*, p. 477) ; "j'aperçois dans une haie les *voiles* blancs de l'aubépine" (*Recherche*, t. 1, p. 852) ; "dans leurs *blancs* voiles" (op. cit., t. 1, p. 857).

D'où la proportion d'analogie */feuillage/ : /tronc d'arbre/ :: voile : /visage/*, selon laquelle le feuillage est au tronc d'arbre ce que le voile est au visage de femme. En remplaçant le premier terme par le troisième, le deuxième par le quatrième, on aboutit aux rapports d'équivalence entre 'feuillage' et 'voile' d'une part, et 'tronc d'arbre' et 'visage' de l'autre.

Remarque : Aussi la transposition doit-t-elle beaucoup à la confusion des acceptions mises en jeu : celle vestimentaire et celle botanique. Elle rend la relation d'autant plus motivée que le signifiant "voile" se rapporte en même temps aux signifiés différents : à la coiffure féminine et à une sorte d'enveloppe qui entoure les fleurs de certaines liliacées (cf. Rey, 1992, p. 2275).

Cependant, cette relation métaphorique nous apprendrait peu sur la symbolique des fleurs-voiles, si on en restait uniquement aux traits spécifiques /cacher/ et /couvrir/. Non qu'il soient peu importants pour le parcours interprétatif, bien au contraire, mais parce qu'ils ne sont nécessaires que pour servir de relais à l'actualisation des traits afférents. Vraisemblablement, ils ne valent que pour relancer l'analogie au-delà de l'apparaître sensible. Les informations encyclopédiques qui s'intègrent dans le texte sont d'autant plus convaincantes à ce propos qu'elles confirment la sélection des composantes sémantiques afférentes. Car ce que le lilas proustien emprunte au voile de femme dépend énormément de ce que cet attribut vestimentaire signifie dans la culture. Puisque sa fonction utilitaire s'efface devant sa valeur symbolique, ce n'est certes pas pour des raisons pratiques que les élégantes parisiennes s'attachent à cette espèce de coiffure ¹²³. Elles y tiennent vraiment, quoique les adversaires du voile prétendent qu'il nuit au teint du visage et affaiblit la vue, parce qu'il augmente les attraits et diminue, si le besoin est, de petits défauts. Autant dire qu'il anticipe le corps érotique ¹²⁴ pour cette simple raison que cacher ou révéler

¹²³ Cf. le voile mauve de la comtesse Greffuhle (Painter, 1992, p. 190).

¹²⁴ Cependant, ce détail du corps féminin perd de plus en plus son attrait emphatique. Propre à tout interdit frappant le nu, l'aspect fantasmatique disparaît au fur et à mesure que le visage se découvre entièrement. Sans cacher quoique ce soit, il n'a plus de secrets à dévoiler. Sauf s'il est couvert d'un joli petit masque promettant des aventures galantes, lors d'un carnaval ou bal masqué. Sauf s'il est garni, comme au XVIIIe siècle, d'un petit détail d'ornement qui lui donne l'expression désirée et en augmente la convoitise : d'une jolie petite mouche- *assassine* près de l'œil, - *baiseuse* au coin de la bouche, - *friponne* sur les

telle ou telle partie signifiante augure l'érotisme dans ses préférences partielles (cf. Barthes, 1968 c, p. 515 ; Perrot, 1984, p. 67).

En effet, plus le visage oscille entre l'excès et le manque, en donnant à voir ce qui doit être caché, plus il fait du spectateur un voyeur. Voilé ou découvert, il n'est jamais de trop. Car s'il n'est pas dissimulé sous le masque-voile, il est couvert de poudres et de fards, devenu un objet éminemment fétichisable, au sens de la main gantée admirée par Flaubert (cf. Vouilloux, 1995, p. 369). De toute façon, il en est ainsi pour cet attribut de toilette du même nom, porté par les femmes musulmanes ¹²⁵. Quoique soumis aux convenances religieuses et sociales, il n'exclut pas pour autant la même signification secondaire. Du moment que les coloris varient, les tissus excellent, les belles Levantines rivalisent en matière d'élégance à peu près de la même façon que les Européennes de leur âge (cf. Deslandres, 1990, pp. 1015-1016). Malgré les interdits, les tissus sont si fins et si transparents que le visage se découvre au bon gré des circonstances ¹²⁶. Alors un étranger venu en Orient peut compter sur une indiscretion, à condition qu'elle ne dépasse

lèvres, - *effrontée* sur le nez, - *galante* sur la joue, - *discrète* sous la lèvre inférieure (d'après Perrot, 1984, p. 51).

La fonction érotique du visage cède énormément devant d'autres parties du corps, dévoilées pendant une toilette. Aussi érotique que sociale, elle "favorise le développement de mille attraits cachés ou non encore aperçus" : "Un peignoir qui se dérange, une jambe demi-nue qu'on laisse entrevoir, une mule légère qui échappe du pied mignon qu'elle renferme à peine, un déshabillé voluptueux où la taille paraît plus riche et plus élégante, donnent mille instants flatteurs à la vanité des femmes" (L.-S. Mercier, *Tableaux de Paris*, 1782-1788, t. VI, p. 149 - cité par Perrot, op. cit., pp. 45-46).

¹²⁵ Il est d'ailleurs suggéré par les origines orientales du lilas.

¹²⁶ Cf. "A Constantinople, à Smyrne, une gaze blanche ou noire laisse quelquefois les traits des belles musulmanes, et les édits les plus rigoureux parviennent rarement à leur faire épaisir ce frêle tissu. <...> C'est derrière ce rempart que des yeux ardents vous attendent, armés de toutes les séductions qu'ils peuvent emprunter à l'art. Le sourcil, l'orbite de l'œil, la paupière même, en dedans des cils sont avivés par la teinture, et il est impossible de mieux faire valoir le peu de sa personne qu'une femme a le droit de faire voir ici..." (*Voyage en Orient* - cité par Richard, 1955, p. 21).

pas certaines limites tolérées ¹²⁷. A en croire Gérard de Nerval, rien n'est plus troublant qu'un voile : cet "écran d'opacité" qui incarne le "refus doublé d'un mystère" (Richard, 1955, pp. 20-23 ; 1974, pp. 175-177).

Dans cette perspective, la signification du lilas-voile s'avère particulièrement inquiétante. Loin de se limiter aux traits /mondain/ et /vestimentaire/, elle implique surtout les traits /interdit/, /secret/ et /désir/. Elle dépasse ainsi les contraintes du système de la mode, parce que la sélection des traits spécifiques est grandement conditionnée par le code psychanalytique additionné. Plus il active tels ou tels interprétants internes au texte, plus le lilas-voile confond le désir de l'Orient avec le désir d'une belle Levantine. Le lilas-voile est connecté soit à 'nymphes du printemps', 'houris' et 'Schéhérazade' ¹²⁸, soit il entre en relation d'isotopie avec de tels sémèmes comme "secret", "mystérieux", "obscur", "cacher", "closes" et

¹²⁷ Par ailleurs, il est curieux de rappeler la mésaventure de Casanova, survenue à Constantinople, où il fut laissé pour quelques instants en tête-à-tête avec une ravissante épouse d'un Turc. Les tentatives de soulever le voile n'ont eu pour effet que la colère de la jeune femme. Le célèbre aventurier avoue avoir manqué une belle victoire. La belle Turque lui aurait montré tout le reste, sauf le visage. Puisque lever le voile, c'est franchir l'ultime limite de l'interdit.

¹²⁸ Certes, le lilas-voile renvoie moins à un signe vestimentaire, encore moins à une contrée géographique, mais plutôt à l'aspect fantasmagique du Levant. Si bien que la réécriture du motif va dans le sens du merveilleux, en instaurant la relation d'isotopie avec 'Mille et Une Nuits', 'conte', 'fée', 'pouvoirs poétiques', 'parfum d'Orient', 'Schéhérazade', 'ces jeunes houris de Perse', 'nymphes du printemps', 'sultanes', etc : cf. "une domesticité silencieuse de jeunes lilas qui se tenaient devant la porte et donnaient bon air et bonne odeur à la maison, domesticité d'ailleurs comme seule aurait pu en fournir dans un conte oriental une fée pleine de pouvoirs poétiques (JS, p. 278) ; Telle était sans doute la race de ces mortels ou de ces déesses (op. cit., p. 324) ; Et c'est l'Orient du reste qui a donné sa vie à ces beaux lilas, de sang persan, mauves ou d'une blancheur d'anis, sveltes Schéhérazades immobiles entre leurs branches, dans leur nudité précieuse d'étoffe" (op. cit., p. 325) ; "C'était l'époque où, entre les feuilles vertes, les lilas environnés du plus doux parfum de la Perse penchaient gracieusement leurs claires têtes mauves <...> ces étrangères <...> fine Orientale" (op. cit., pp. 475-477) ; "Les Nymphes du printemps eussent semblé vulgaires, auprès de ces jeunes houris qui gardaient dans ce jardin français les tons vifs et purs des miniatures de la Perse" (Recherche, t. 1, p. 134) ; "Toutes les nymphes du printemps eussent été bien vulgaires auprès de ces jeunes houris de Perse <...> leur parfum d'Orient" (op. cit., t. 1, p. 818).

"approfondir" ¹²⁹. De sorte que soulever un coin de voile revient à accéder à l'essence cachée des fleurs-voiles.

Conclusions

(i) La relation *végétal* -> *vestimentaire* concerne aussi bien le vêtement réel que le vêtement imaginaire. D'une part, la fleur agit en détail d'ornement attesté. En parfait accord avec le système rhétorique de la mode, elle s'appose sur telle ou telle partie de toilette pour former les énoncés de la sorte : 'rose au corsage', 'œillet à la boutonnière' ou 'chapeau de paille orné de pensées'. L'effet de sens produit s'accroît au fur et à mesure que la fleur-*détail* modifie l'idée de l'ensemble. Au niveau du signifiant, elle va jusqu'à imposer sa structure à l'encolure d'un corsage ou à la coupe d'une robe. Au niveau du signifié, elle tend à afférer à l'objet vestimentaire visé quelques nouvelles portions de sens dont elle dispose dans la culture.

Quoique multiples, les associations mondaines induites varient à peine. Comme il y a plus de signifiants que de signifiés, le système de la mode s'avère suffisamment "pauvre" (cf. Barthes, 1967 b, pp. 322-323). D'un variant d'espèce à l'autre, il ne véhicule que le snobisme, la jeunesse ou le printemps. Au contraire, l'effet dépasse les prévisions quand il relève des connotations individuelles, et pas seulement collectives. Soit par exemple la fleur d'iris apposée au chapeau d'Odette Swann. Associée au "Jardin élyséen de la femme", sinon au "petit cabinet sentant l'iris", elle induit au chapeau le

¹²⁹ Cf. "le petit duvet finement organisé des pistils qui étaient au cœur de la fleur, comme une sorte d'*obscure* et *mystérieux* chœur au sein d'une éclatante basilique" (*JS*, pp. 278-279) ; "il attirait à lui pour la respirer la tête ravissante d'un lilas <...> peinte avec cette fraîcheur *inexprimable* dont son parfum donne brusquement l'idée avec un charme inouï qu'on puisse *approfondir* <...> Mais il a beau la respirer de toutes ses forces, il n'y a pas sans doute trouvé le *secret* qu'il semblait y chercher" (op. cit., p. 323) ; "ses feuilles immobiles <...> gardaient comme un *secret* toute la splendeur *cachée* dont le moment n'était pas encore venu d'apparaître (op. cit., p. 333) ; "comme savent faire les fleurs, qui tandis qu'elles ne nous révèlent pas le *secret* de leur charme toujours un peu *mystérieux* dans son silence" (*Recherche*, t. 1, p. 853).

caractère nettement libidinal, et pas seulement mondain. De même, le fameux bouquet de catleyas mis au corsage d'Odette signifie moins les goûts pour les fleurs exotiques que celui de l'intimité physique.

D'autre part, il s'agit d'un vêtement imaginaire. Plutôt que de s'inspirer des rapports de contiguïté "matérielle", tels qu'ils existent réellement entre une robe de bal et son détail d'ornement, la relation *végétal -> vestimentaire* procède par les rapports d'analogie. Ce qui permet au feuillage d'arbuste d'établir les rapports d'équivalence avec une traîne de robe pour cette simple raison que les fleurs sont au feuillage ce que les ruches sont à la traîne. De même, les pétales de fleur évoquent la mousseline, le velours ou la soie, parce que les sensations tactiles s'avèrent identiques. D'où les relations d'afférence *feuilles -> voile, feuillage -> traîne de robe, étamines -> ruches, fleurs -> robe de jeune mariée, etc.*

Comme la ressemblance factice n'est nécessaire que pour entraîner la sélection des traits afférents, elle se prolonge dans le luxe, la festivité, la mondanité, etc. Orientée par les traits spécifiques communs, l'analogie va au-delà de l'apparaître sensible jusqu'à ce que l'effet de sens produit dépasse les prévisions des systèmes de signes conjoints. Plutôt que d'obéir aux prescriptions vestimentaires, ou végétales, la transposition implique les contraintes des codes additionnés (cf. Sfez, 1993, pp. 694-697). De sorte que le *végétal-vestimentaire* finit par servir de support à la projection des pulsions libidinales.

(ii) En règle générale, les tropes contribuent fortement à la connexion d'univers. Ainsi, dans l'énoncé 'ancolie à la boutonnière', les éléments conjoints sont en rapports de contiguïté spatiale. Placés l'un à côté de l'autre, ils forment une figure rhétorique attestée dans le système de la mode. Et si l'ensemble vestimentaire finit par connoter le retour à la nature, le printemps, ou une conquête amoureuse, c'est parce que les rapports de contiguïté tendent

à se transformer en rapports de ressemblance. L'effet de contagion permet la transposition de sens. Autant le détail d'ornement passe pour un substitut symbolique de 'printemps', ou de 'jeune femme', autant il est censé propager sa signification sur l'ensemble de la toilette.

(iii) Or, la lecture varie selon le mode interprétatif. Elle est descriptive, et intrinsèque, quand elle met en évidence les sèmes actualisés dans le contexte. En revanche, elle est productive, et extrinsèque, quand elle procède par le mode symbolique (cf. Rastier, 1987, ch. IX). Alors les deux types de lectures s'avèrent complémentaires, parce que la structure du texte proustien est composite. Décidément, c'est un palimpseste, au sens de Baudelaire, "où se cachent et s'enchevêtrent plusieurs figures et plusieurs sens, toujours présents tous à la fois, et qui ne se laissent déchiffrer que tous ensemble" (Genette, 1966, p. 67). Mis en interaction, ils entrent en jeu, en fonction des interprétants que le tracé interprétatif active.

Chapitre II. Du végétal au corporel :

Plante aux *formes féminines* et/ou femme aux *formes florales*

"ces mille étamines distraites comme un regard féminin un peu myope qui fait les prunelles toutes petites" (*Recherche*, t. 1, p. 862).

Du moment que le vestimentaire et le corporel s'impliquent mutuellement, en fonction d'un "vraisemblable socialisé" (Rastier), il n'y rien de surprenant si les métamorphoses subies par le végétal proustien se prolongent par ailleurs dans les formes nettement féminines. Malgré les disparates indéniables, le floral et le féminin se superposent le plus naturellement possible quand ils s'unissent dans une métaphore tant végétale que corporelle. L'attraction mutuelle est d'autant plus réciproque que la femme-*fleur* ne renie guère la fleur-*femme*, et inversement.

Autrement dit, la transitivité des relations bilatérales est parfaitement exemplaire : soit la fleur est réécrite dans le code corporel, soit la jeune femme est représentée dans les termes végétaux. De part et d'autre, le parcours d'actualisation parvient à la connexion d'univers, à condition qu'il active les traits spécifiques communs. Tantôt la femme emprunte à la fleur tout ce qu'elle a de naturel et d'ornemental. Tantôt la fleur emprunte à la femme tout ce qu'elle a d'emphatique. La relation d'afférence n'apporte aucune surprise en ce qu'elle se conforme énormément aux modèles et schèmes préexistants. Du moins dans le choix du comparant, elle se réfère à cette maxime, selon laquelle "la littérature ne devrait montrer une femme que portant, comme si elle était un miroir, les couleurs de l'arbre ou de la rivière près desquels nous avons l'habitude de nous la représenter" (d'après Tadié, 1971, p. 103).

Il en est ainsi pour bien des exemples de la sorte. Si bien que le glissement sémantique de "la fleur des chairs" de Verlaine ("Vœu") est interprété par G. Molinié comme une "parfaite, troublante et éphémère élégance des chairs", sous réserve que la valeur x 1, transférée sur le nouveau signifié, se rapporte nécessairement aux idées de "jeunesse - charme - grâce - émotion - fragilité" (op. cit., p. 146). Le jeu métaphorique est d'une simplicité d'autant plus déconcertante que la sélection des traits spécifiques est grandement orientée par les références culturelles attestées (cf. Eco, 1988, pp. 141, 181-183). A quelques différences près, on sait d'avance quels sèmes mettre en relief et quels sèmes neutraliser. Si l'unique opposition se trouve sur l'axe végétal/animal, la majeure partie de traits sémantiques, dits "encyclopédiques", est parfaitement identique pour un bon nombre de métaphores "culturelles" ¹³⁰.

¹³⁰ De toute façon, il en est ainsi pour la transposition relevant de tels traits communs comme :

i) la couleur et la fraîcheur : cf. "Plus ot que n'est la flor de lis cler et blanc le front et le vis" (Chretien de Troyes, *Erec et Enide*, Paris, Champion, 1952, v. 427-428) ; "Le face avoit, con une pome,/ Vermeille et blanche tot entor" (Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le Roman de la Rose*, Paris, Champion, 1965, vol. 1-3, v. 302-303) ; "Il ot mex couloré le vis/ Que n'est la rose el tans de may" ; "La fresche coulour de son vis <...> Que rose en mai la matinee" (Gerbert de de Montreuil, *Le Roman de la Violette ou de Gerard de Nevers*, Paris, Champion, 1928, v. 169-170, 5013-5016) ; "Face ot blanche con flors d'este/comme rose ot vis coloré" (*Renaut de Beaujeu, Le Bel Inconnu*, Paris, Champion, 1929, v. 139-140) ; "Briseida... / Plus esteit bele e bloie e blanche/ Que flor de lis" (*Le Roman de Troie en prose*, Paris, Champion, 1922, vol. 1, v. 5275-5277) ; "Nicolete, flors de lis douce amie o le cler vis" (*Aucassin et Nicolette*, Paris, Flammarion, 1984, p. 12) ; "Froisce comme rose novele (*Floire et Blanceflore*, Paris, Jannet, 1856, v. 2265) ; "Quand je vois tant de couleurs/ Et de fleurs/ Qui émaillent un rivage,/ Je pense voir le beau teint/ Qui est peint si vermeil en son visage" ; "Et voyant votre teint, où les plus belles fleurs/ Perdrait le plus naïf de leurs vives couleurs" (Ronsard, *Poésies choisies*, Paris, Garnier, 1963, p. 121, 172) ;

ii) le parfum : cf. "Ses joues sont comme un parterre d'aromates,/ Une couche de plantes odorantes ; / Ses lèvres sont des lis,/ D'où découle la myrrhe" (Cantique des cantiques, V, 13) ; "Quand je sens parmi les prés/ Diaprés/ Les fleurs dont la terre est pleine,/ Lors je fais croire à mes sens/ Que je sens/ La douceur de son haleine" (Ronsard, op. cit., p. 173) ;

iii) la forme : cf. "Ta joue est comme une moitié de grenade,/ Derrière ton voile" ; "Ta taille ressemble au palmier,/ Et tes seins à des grappes" (Cantique des cantiques, IV, 3 ;

Certes, la tradition rhétorique dispose de plusieurs interprétants, prêts à rendre 'femme' semblable à 'fleur'. Cela n'empêche pas la relation figurée de varier considérablement, en dépit de tous ces signes, syntagmes ou locutions d'une vaste phraséologie stéréotypée. Non qu'elle renonce ainsi au vraisemblable socialisé, il n'en est pas question, mais parce qu'elle résulte d'une évaluation orientée (cf. Rastier, 1987, pp. 207-209). De sorte que la sélection des sèmes à prendre ou à laisser varie chaque fois qu'il s'agit de faire valoir tel ou tel aspect de la floraison épanouie : la jeunesse, le charme, le printemps, la fraîcheur, le caractère éphémère, fragile ou ornemental. Quoique d'une simplicité si manifestement déconcertante, la transposition opérée est susceptible de changer de direction, en fonction des impératifs du contexte culturel et historique ¹³¹. Ainsi, toute codifiée qu'elle soit dans la culture, elle n'en devient pas moins originale dans le modern style avec son engouement pour les thèmes du répertoire floral ¹³². Plus qu'un simple motif ornemental, la métaphore végétale y traduit les tendances naturalistes jusque

VII, 8) ; "Quand je vois dans un jardin/ Au matin/ S'éclorre une fleur nouvelle,/ J'accompagne le bouton/ Au téton/ De son beau sein qui pommelle" (Ronsard, op. cit., p. 173) ;

iv) le caractère éphémère et fragile de la beauté : cf. "Je n'ay de nulle fleur envie <...> Car la fleur que mon cueur amoit/ Plus que nulle autre creature,/ Est hors de ce monde passee, <...> Il n'est feuille ne fleur qui dure/ Que pour un temps" (Charles d'Orléans, *Ballades*, in *Poètes et romanciers du Moyen Âge*, Gallimard, 1952, p. 1058 ; "La beauté semble à la rose vermeille/ Qui meurt incontinent" ; "Mignonne, allons voir si la rose/ Qui ce matin avait déclose <...> Las ! voyez comme en peu d'espace,/ Mignonne, elle a dessus la place, / Las, las ! ses beautés laissé choir ; / O vraiment maraître Nature, /Puisqu'une telle fleur ne dure/ Que du matin jusques au soir ! / Donc, si vous me croyez, mignonne, / Tandis que votre âge fleuronne/ En sa plus verte nouveauté, / Cueillez, cueillez votre jeunesse : / Comme à cette fleur, la vieillesse/ Fera ternir votre beauté" (Ronsard, op. cit., pp. 63, 85-86).

¹³¹ Ainsi, l'expression *comme une fleur*, codifiée dans le langage, est interprétée tantôt comme "doucement" (Rey, 1992), tantôt comme "très facilement" (le *Pt Rob*).

¹³² De toute façon, le mécanisme sémiotique est plus ou moins identique. Qu'il s'agisse des objets linguistiques, visuels ou autres, ils suivent partout la relation qui n'est plus "un objet-signifiant", mais "une articulation sémique ou, tout au plus, une figure nucléaire relevant de l'ordre du signifié" (Greimas, 1966, p. 59).

dans la représentation du corps humain ¹³³. Ou mieux encore : plus qu'un emblème du retour proclamé à la nature, la fleur agit en code secondaire ¹³⁴. Elle sert de modèle à l'objet 1900, et en modifie considérablement la structure. D'autant plus qu'il s'agit de créer ce type de femme florale qui puisse répondre aux rythmes innés de la croissance végétale. Amenées aux formes stylisées, ses lignes courbes s'inspirent de plus en plus d'une plante du jardin ¹³⁵. C'est une "femme spirale" par excellence. Telle est Loïe Fuller, dans sa célèbre danse serpentine, aux mouvements de voiles aussi onduleux que fleuries. Telle est Sarah Bernhard parce qu'elle "s'assied en spirale, sa robe tourne autour d'elle, l'embrasse d'un tendre mouvement de spirale et la traîne achève sur le sol le dessin de la spirale" (Reynoldo Hahn d'après Huyghe, Rudel, 1970, pp. 161-165).

1. Du végétal au féminin : plante aux *formes féminines*

Comme l'analogie entre le végétal et le corporel est grandement approximative, elle est moins réelle que fictive et imaginaire : aussi bien pour la vue que pour le toucher et l'odorat. Les connecteurs d'univers ne manquent cependant pas de se présenter, parce que les dénotés rapprochés se ressemblent à peu de choses près. Ainsi les myosotis évoquent le regard d'une jeune fille rencontrée au bal pour peu qu'il y ait cette couleur bleu-pâle, à la fois commune pour les prunelles et les plantes herbacées. De même, les fleurs

¹³³ A cet effet, cf. les créations de René Lalique, Emile Gallé, Alfons Mucha, Aubrey Beardsley, Georges de Feure, Raoul Larché. Et Rémy de Gourmont d'affirmer : " L'art n'a pas encore perdu en France toutes ses vieilles libertés et il est encore permis, ce que les nations protestantes répriment sévèrement comme un retour au paganisme, de mêler à l'ingénuité des fleurs et des feuillages la nudité idéale de l'homme et de la femme" (1907, p. 214).

¹³⁴ D'une certaine façon, sa fonction de modélisation ressemble à celle du corps du Christ en croix, dans les structures architectoniques d'une cathédrale gothique.

¹³⁵ Cf. par exemple l'objet 1900 (métal et ivoire) en motif de couverture du livre de Maurice Rheims (1964).

du lilas de Perse sont loin de rappeler la silhouette des dames bien faites, lors d'une partie de plaisir, à moins qu'elles ne s'associent à leur taille svelte et élancée. Aussi les pétales de fleur ont-ils peu en commun avec les lèvres d'une jeune fille, excepté peut-être la douceur et certaines nuances de couleur rose ¹³⁶. Même si la similitude n'est jamais absolue, ni sur le plan ontologique ni sur le plan de la perception, elle est toutefois suffisante pour orienter la transposition. Et cela d'autant plus que la culture l'a rendue plausible (cf. Eco, 1988, p. 182).

De toute façon, la connexion d'univers procède par les sens de la perception, en activant :

i) la couleur : cf. "la chevelure blonde répandue <d'un camélia>" (*JS*, p. 142) ; "<les pétales d'aubépines> d'un rose plus vif presque rouge comme des lèvres" (*Recherche*, t. 1, p. 864) ;

ii) la forme : cf. "les boucles étoilées <des lilas>" (op. cit., t. 1, p. 134) ; "leur taille flexible" (op. cit., t. 1, p. 647) ; des lilas du parc de M. Swann <...> à la taille souple" (op. cit., t. 1, p. 1464) ;

iii) la substance : cf. "fleurs des pommiers <...> qui ont un beau teint lisse" (*Recherche*, t. 1, p. 856) ; "joues fraîches et aux yeux vifs <des capucines>" (*JS*, p. 297) ;

iv) l'odeur : cf. "fleurs blanches et parfumées" (*JS*, p. 972) ; "tête odorante <des lilas>" (*Recherche*, t. 1, p. 134).

1. 1. Symbiose des formes et des couleurs : *forcés <...> à vivre en commun avec la femme, ils m'évoquaient la dryade*

Certes, il n'est pas rare que les métamorphoses subies par les formes végétales évoluent dans le sens de l'animisme, comme si elles se rangeaient

¹³⁶ Cf. *Roses, /Presque lèvres, /Presque corps* (Guillevic, *Terre à bonheur*, 1952).

dans une vaste série de cas analogues ¹³⁷. Dans ce sens, la fleur-*femme* n'est pas sans rappeler le pays de Saxe où les jolies filles poussent sur les arbres. Ce qu'il y a de commun, dans tous ces exemples cités, est le caractère métasémémique de la transposition opérée, et pas seulement cette tendance nettement animiste. Car la relation qui s'instaure entre les termes comparés se range, selon les théoriciens du groupe μ , moins du côté des figures métallogiques, dites "vraies", que du côté des figures métasémémiques, dites "fausses". Dans cette perspective, les comparaisons de type "ses joues sont comme des roses" n'ont vraisemblablement rien de commun avec les comparaisons de type "fort comme son père" ou "belle comme sa sœur". Les premières passent pour les figures de signification puisqu'elles font preuve d'une anomalie sémantique ¹³⁸ ; les secondes sont en revanche classées dans les figures de pensée, et non dans le champ rhétorique, pour cette simple raison de principe : du moment qu'il n'y a pas d'infraction au code lexical, il n'y a donc pas de figure sémantique (Dubois et al., 1970, pp. 113-114).

Cependant, les tropes et les figures sont rarement identiques sur le plan perceptif. Si la métaphore comme *le pied de montagne* s'avère codifiée dans

¹³⁷ Rudiment des croyances archaïques, la personnification renvoie à d'innombrables textes et images mythologiques, qui démontrent les relations de transitivité qui existent entre le végétal, l'animal, l'humain ou le divin. Cf. le Christ sur l'*Arbre de la Croix* ; la *germination* d'Osiris et les jardins d'Adonis (*si le grain ne meurt...*) ; Dryopé métamorphosée en arbre (Ov., *Met.*, IX, 364-393) ; Daphné transformée en laurier (Ov., *Met.*, I, 452-567) ; une fleur nouvelle née du sang de Hyacinthe (Ov., *Met.*, X, 162-219) ; une fleur de pourpre née de la blessure d'Ajax (Ov., *Met.*, XIII, 394 et suiv.) ; Attis ressuscité sous forme végétale (Ov., *Met.*, X, 104) ; les fleurs d'anémone nées du sang d'Adonis (Ov., *Met.*, X, 734-736), une femme fécondée par une graine, une jeune fille transformée en églantier, un arbre sortant du ventre d'un homme, l'arbre dit *Wak-Wak* avec ses fruits humains, etc (d'après Chevalier, Gheerbant, 1991, pp. 764, 996-997 ; Toporov, 1988, pp. 368-371).

¹³⁸ Par ailleurs, la différence entre les comparaisons métaphoriques (métaphores *in praesentia*) et métaphores complètes consiste en absence et/ou présence de la marque. Si les métaphores *in praesentia* se ramènent à des syntagmes, où deux sémèmes sont assimilés indûment, la métaphore proprement dite ne manifeste pas l'assimilation. Ainsi, dans l'énoncé *Mettez un tigre dans votre moteur*, le terme métaphorique 'tigre' est inévitablement ressenti comme tel parce qu'il est incompatible avec le reste du message (Dubois et al., 1970, pp. 113-114).

le langage, il n'en est pas question pour la métaphore *les boucles frisées* des lilas. Immédiatement perçue comme une "figure à réception", elle ne fonctionne certainement pas comme une unité sémantique toute faite, et entièrement lexicalisée (Molinié, 1993, p. 152). Quoiqu'il en soit, la personnification procède toujours par métaphore et/ou comparaison métaphorique. Autant elle fait infraction au code linguistique, autant le parcours d'actualisation est obligé de neutraliser l'incompatibilité générique afin de pourvoir de traits afférents /animé/ + /féminin/ les sémèmes qui comportent les traits inhérents /inanimé/ + /végétal/ (Rastier, 1987, pp. 186-195, 194-195, 161-163). Et ce n'est qu'à cette condition que les branches d'aubépines deviennent *bras*, les étamines évoquent les *prunelles*, les pétales se transforment en *lèvres*, le camélia *sourit* comme une dame étrangère, une espèce de petit grain de fleur ressemble aux *taches de rousseur*, le géranium blanc étale sa *virginité*, tandis que les roses trémières *rougissent* comme les jeunes filles prises en faute ¹³⁹.

Quand l'allotopie générique est suspendue, les lois d'analogie s'imposent à tout le système descriptif, comme si le parcours d'actualisation n'avait pour intention que d'aboutir à tout prix à la symbiose des formes végétales et féminines, voire à l'évocation d'une dryade du panthéon antique. Ce qui se produit en effet, car la déesse des bois et des forêts ne tarde à apparaître, et à envelopper le Bois de Boulogne d'une aura plus féérique. Lieu des promenades du dimanche, l'espace végétal est alors rêvé, aussi paradoxal que cela puisse paraître, comme un pays mythique par excellence. Telle est la forêt des contes de fée, où le chasseur égaré, l'heureux mortel, surprend pour quelques instants fugitifs une nymphe ou une dryade : cf. "les arbres

¹³⁹ Cf. "les soixante aubépiniers arborescents <...> apparaissaient <avec> leurs longs bras horizontaux, leurs mains fines et tendues (JS, p. 280) ; les arbres continuaient à vivre de leur propre vie" (*Recherche*, t. 1, p. 416) ; "une espèce de petit grain un peu jaunâtre qui ressemblait aux petites taches de rousseur de Mme Goupil et d'où je pensais que naissait l'odeur douce de sa peau" (op. cit., t. 1, p. 866).

continuaient à vivre de leur propre vie <...> Mais forcés depuis tant d'années par une sorte de greffe à vivre en commun avec la femme ¹⁴⁰, ils m'évoquaient la dryade ¹⁴¹, la belle mondaine rapide et colorée qu'au passage ils couvrent de leurs branches et obligent à ressentir comme eux la puissance de la saison ; ils me rappelaient le temps heureux de ma croyante jeunesse, quand je venais avidement aux lieux où des chefs-d'œuvre d'élégance féminine se réaliseraient ¹⁴² pour quelques instants entre les feuillages *inconscients et complices*" (*Recherche*, t. 1, p. 416).

Après l'instauration du mode métaphorique, le rapport d'équivalence est aussitôt projeté sur les belles élégantes en promenade. Les arbres se transforment en dryades antiques, et rien n'empêche les mondaines de passer pour les dryades du Bois de Boulogne. Si peu rassurante pour le bon sens, la transposition cherche pourtant à se justifier, en présentant les preuves de la *croyante jeunesse*. Plus cette croyance modifie la valeur de vérité, plus elle laisse ouverte l'éventualité d'une analogie entre la réalité objective et ce que le narrateur en croit ¹⁴³. De toute façon, c'est une enclosure parfaite à l'égard des allotopies pour peu qu'elle suspend l'incompatibilité entre les traits génériques /humain/ vs /végétal/, /mondain/ vs /divin/, en permettant ainsi l'identification des sèmes spécifiques communs (cf. Rastier, 1987, pp. 200-201, 161, 194).

L'énoncé métaphorique n'en devient pas moins ambigu ¹⁴⁴. Car le destinataire ne pourrait jamais accepter comme littéralement vrai, souligne U. Eco, ce qui va au détriment du bon sens. Même par rapport à un monde

¹⁴⁰ Cf. le *ms* : "à vivre sur une seule tige avec la femme" (*Recherche*, t. 1, p. 989).

¹⁴¹ Cf. le *ms* : "la dryade qui vit avec eux en symbiose" (op. cit., t. 1, p. 989).

¹⁴² Cf. le *ms* : "où le miracle de l'élégance féminine s'accomplissait" (op. cit., t. 1, p. 989).

¹⁴³ Décidément, la conviction est engendrée par la confiance, tandis que la foi s'identifie facilement à son objet. A cet effet, cf. 'croyant', 'croire', 'croyance', 'foi' d'une part, et 'admettre', 'accepter', 'penser' de l'autre.

¹⁴⁴ Même si la suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence, elle la rend extrêmement équivoque (cf. Jakobson, 1963, pp. 209-248).

possible, "le mensonge de la métaphore est si flagrant <...> que si la métaphore était prise littéralement, le discours "s'enrayerait" parce qu'il y aurait un inexplicable "saut d'isotopie" (1988, p. 233).

Certes, l'arbre n'est pas dryade, la mondaine n'est pas non plus déesse de la protection des plantes, même si elle voulait passer pour telle. Malgré la présomption d'analogie, l'énoncé n'est pas conforme à ce qu'on connaît de ce monde réel ¹⁴⁵ : l'élégante parisienne ne fait jamais corps avec la végétation du Bois de Boulogne, la dryade n'existe vraisemblablement plus depuis la chute du panthéon antique. Prise au sens littéral, la relation *mondaine* -> *dryade* aboutit à l'allotopie, à moins que l'exigence de rationalité ne se satisfasse, faute de mieux, dans le sens figuré ¹⁴⁶. Le contrat conclu, la jeune femme commence à ressembler à une dryade. Du moment que toutes les deux sont inséparables du cadre végétal, la Parisienne est aux arbres du Bois de Boulogne ce que la dryade est aux chênes d'une forêt mythologique. Figure

¹⁴⁵ Cf. "le charme des belles métaphores, c'est qu'on en jouit comme d'un mensonge. Chaque métaphore est un conte" (Gourmont, 1907, p. 92). Apparemment, il en est de même pour les figures de la rhétorique mondaine, étudiées par Gérard Genette (1969, pp. 251-252). A l'instar des "belles métaphores", elles sont des formes déclarées du *mensonge*, qui s'attendent à un déchiffrement selon un code reconnu comme tel. Ainsi Mme Verdurin *gronde Swann pour le remercier* des belles roses qu'il lui a offertes dans la matinée. Cette antiphrase mondaine n'étant pour le critique qu'un *astéisme* de la rhétorique classique, illustré par Fontanier : "badinage délicat et ingénieux par lequel on loue ou l'on flatte avec l'apparence même du blâme ou du reproche" (1968, p. 150).

Cependant, le mensonge diffère beaucoup des signes transposés, quoique les uns comme les autres ne soient pas vrais au sens littéral : "Quand nous disons, en effet, les moissons ondoyantes, les vignes emperlées, la jeunesse en fleur, les cheveux de neige, il n'y a certes dans les choses ainsi nommées ni ondes, ni perles, ni fleurs, ni neige ; faudra-t-il donc appeler mensonge la transposition qui affecte ces termes ? <...> Rien de ce qui se fait ou se dit dans un sens figuré n'est un mensonge" (Augustin, *Contre le mensonge*, X, 24 ; V, 7 - d'après Todorov, 1977, p. 52).

¹⁴⁶ Cf. "Lorsqu'une pensée exprimée par des termes pris au sens propre est absurde, il faut, de toute force, se demander si cette pensée que nous ne comprenons pas n'a pas été, par hasard, exprimée sous la forme de tel ou tel trope" (Augustin, *Doctrines Chrétienne*, III, 19, 41 - d'après Rastier, 1987, p. 248).

aussi "fermée" que banale ¹⁴⁷, elle ne véhicule que ce qu'on sait déjà sur la nature des divinités grecques et les habitudes des élégantes parisiennes.

Mais l'enjeu métaphorique est ailleurs. Plutôt que de relever de l'originalité, à vrai dire fruste, il est dans la suggestivité de la relation figurée. Comme le trope n'est pour ainsi dire "ouvert" que dans le cas où il fonctionne comme un signifiant (symbolisant) d'un autre signifié (symbolisé), l'enjeu visé est dans le pouvoir suggestif d'un symbole (cf. Eco, op. cit., pp. 177-183). Car ce qui n'est qu'un artifice mensonger pour les uns est lourdement significatif pour les autres. A en croire les psychanalystes, n'importe quelle métaphore fera ainsi l'affaire, "fût-elle aussi banale que celles qui figurent dans un devoir de quatrième", à condition qu'elle soit là pour signaler les pulsions libidinales, c'est-à-dire le "désir d'écrire sur le désir - au fond : le désir impossible d'écrire sur le désir impossible" (Mannoni, 1985, pp. 105-106).

Apparemment, il en va de même pour les métamorphoses survenues dans le Bois de Boulogne. Car il s'agit moins d'un lieu des promenades du dimanche que d'un espace symbolique, au sens psychanalytique ¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Comme le souligne G. Molinié, la question de la banalité des tropes, maintes fois posée, représente une sorte de quadrature du cercle à laquelle on est souvent confronté, surtout par rapport à l'idée des stylèmes, des caractéristiques de littéarité, en pragmatique littéraire. Que le trope soit banal, rien ne l'empêche de remplir une fonction stylistique, notamment celle de la caractéristique satirique des parlers de tel ou tel personnage chez Proust ou celle de l'expression thématique du dérisoire chez Beckett (1993, p. 152).

¹⁴⁸ Aussi le mode symbolique s'instaure-t-il avec cette allusion à *l'allée de Myrtes de L'Enéide* : cf. "- il était le Jardin des femmes ; et - comme l'allée de Myrtes de *L'Enéide* -, plantée pour elles d'arbres d'une seule essence, l'allée des Acacias était fréquentée par les Beautés célèbres" (*Recherche*, t. 1, p. 410, cf. p. 419, cf. note p. 1278, 1281). Enclos du désir, le Bois de Boulogne est aussi le détonateur du mal d'amour qui accompagne jusque dans la mort. Quoique courte, cette insertion prend une valeur symbolique dans les chapitres qui suivent : cf. "Ce n'est qu'à la fin du livre, et une fois les leçons de la vie comprises, que ma pensée se dévoilera. Celle que j'exprime à la fin du premier volume, dans cette parenthèse sur le Bois de Boulogne que j'ai dressée là comme un simple paravent pour finir et clôturer un livre <...> Elle est une étape, d'apparence subjective et dilettante, vers la plus objective et croyante des conclusions. (Lettre du 6 février 1914 à J. Rivière, in *Correspondance*, t. XIII, p. 99 - d'après les *Notes*, in *Recherche*, t. 1, p. 1281).

Transfiguré par la présence du désir, il n'est plus un bois comme beaucoup d'autres, mais le Bois du désir ¹⁴⁹. Sa nature fantasmée se prolonge d'ailleurs dans le bois de Roussainville, parce qu'il n'est pas unique dans son genre ¹⁵⁰ ; le parallèle est plus dans le contenu subjectif investi dans le règne végétal ¹⁵¹ que dans l'évocation d'une divinité.

Somme toute, la métaphore de la mondaine-*dryade*, prend la place des pulsions libidinales refoulées pour devenir une sorte de schème structural à bien des scènes analogues, où les corps féminins sont immédiatement rêvés comme émanés du monde végétal (cf. Genette, 1966, p. 45 ; Richard, 1974, pp. 117-121, 206). A cet effet, elle s'associe non seulement aux élégantes parisiennes, déguisées en dryades, mais aussi à toutes ces jeunes femmes convoitées et poursuivies avec la persévérance d'un Pan échauffé : des jeunes filles rencontrées dans les champs, une fille soupirant après les garçons, une fille "criblée de feuillage" et une paysanne "surgie derrière un tronc d'arbre" (*Recherche*, t. 1, pp. 154-156, 409-410, 419 ; op. cit., t. 3, p. 663 ; op. cit., t. 4, p. 663).

1. 2. Corps floral/féminin emphatique

La personnification n'a pas pour fonction de ressusciter de vieux mythes, encore moins de servir le côté ornemental. Bien au contraire, elle contribue à

¹⁴⁹ Cf. "On sentait que le Bois n'était pas qu'un bois, qu'il répondait à une destination étrangère à la vie de ses arbres, l'exaltation que j'éprouvais n'était pas causée que par l'admiration de l'automne, mais par un désir" (*Recherche*, t. 1, pp. 415-416).

¹⁵⁰ Pour sa part, le bois de *Roussainville* implique le réseau associatif : roux/chair/vice (Brun, 1984, p. 271). Ne serait-ce par les ressources d'une recurrence phonétique, il renvoie d'ailleurs au désir d'une "fillette d'un blond roux", et au visage parsemé de taches de rousseur (*Recherche*, t. 1, p. 139, cf. op. cit., p. 113).

¹⁵¹ Cf. "Aussi au bout de cette *allée d'arbres* où je m'étais si souvent arrêté à *cueillir des fraises et des violettes* <...> il y avait une fille qui tandis que *je frappais désespérément les arbres pour tâcher d'en faire sortir une dryade*, soupirait après les jeunes gens et serait venue jouer avec moi dans les bois" (*Recherche*, t. 1, p. 873).

la formulation de cette essence particulière qu'est le désir sexuel refoulé (cf. Lejeune, 1971 ; Richard, 1974, pp. 204-208, 224). Sinon, pourquoi comparer le premier amour avec la passion pour une fleur ¹⁵², pourquoi recourir tant de fois à une comparaison métaphorique si peu cognitive, si ce n'est pas pour refouler le contenu subjectif pénible ? D'où cette similitude de sensation "d'admiration et de volupté" que provoquent en même temps les fleurs-*filles* de Meséglise ¹⁵³ et les jeunes filles aux "longs regards caressants" (*Recherche*, t. 2, p. 716). Plus elles se laissent aller au devant du flirt ¹⁵⁴, plus elles "irritent notre désir" (op. cit., t. 1, p. 853). Or, le parcours d'actualisation ne prend pas au dépourvu quand il investit les traits charnels dans ce qui est

¹⁵² Comme le schème structural agit en code secondaire, il fournit des instructions au tracé interprétatif afin de revaloriser de tels traits de caractère comme /attachement/ + /fidélité/ + /charme/ + /prestige/ + /caractère unique/ (cf. Richard, 1974, pp. 117-121). Cf. "Pour certains hommes la jeune fille qui fut leur premier amour reste à jamais même vieille, morte, après d'autres amours qu'ils ont connues, douée d'un charme, d'un prestige particulier qu'aucune autre femme ne peut avoir. Cette différence de nature, d'essence entre un être et tous les autres, due à un amour d'enfance, elle existe pour moi, non pour une femme, mais pour une fleur" (*Recherche*, t. 1, p. 852) ; "On ne peut pas, au début d'une amitié pour une femme <...> se séparer de ces premières lettres reçues. On les veut avoir tout le temps auprès de soi, comme de belles fleurs reçues, encore toutes fraîches, et qu'on ne s'interrompt de regarder que pour les respirer de plus près" (op. cit., t. 3, p. 233).

¹⁵³ De toute façon, les aubépines et les pommiers sont définitivement fixés du côté de Meséglise. Son caractère symbolique l'emporte d'autant plus qu'il s'associe à l'apprentissage, où l'expérience catholique n'exclut pas une forte tentation libidinale. Selon Cl. Quémar, il a pour fonction de divertir de l'effort nécessaire à la création ou de décourager la vocation par un doute radical sur la valeur de l'art, si ce n'est pas d'apporter des révélations d'un autre ordre. Son aspect maléfique serait d'ailleurs suggéré par les connotations du préfixe *Més* (dont la graphie est aussi courante, dans les brouillons, que la forme sans accent).

A cet effet, Cl. Quémar se demande s'il s'agit là d'un simple oubli d'accent ou d'une hésitation entre deux orthographes et deux sens de préfixe : *Mes* (*Mes églises*) et/ou *Més*, préfixe péjoratif de même origine que le mot allemand *Mis*, aurait en définitive emporté, en enveloppant tout le côté d'un halo trouble (1975, p. 234).

¹⁵⁴ Cf. "quelques-unes inclinaient encore leur tête fine avec une grâce nonchalante, se laissant frôler par les feuilles au-dessus desquelles elles s'élevaient" (*JS*, p. 280) ; "notre odeur ira bien vous chercher, vous fera signe <...> on sera toutes là, on s'amusera comme autrefois <...> vous nous aimez mieux avec toutes nos étourderies <...> parce que vous nous trouvez de la vivacité <...> tu te rappelles quand nous te chatouillions le cou pour te faire rire" (*Recherche*, t. 1, p. 856, 857 et suiv.).

originellement considéré comme relevant du monde végétal. Comme s'il s'agissait effectivement des attraits féminins, les formes de l'univers des plantes se transforment en véritables objets de convoitise. D'où les relations *feuillage -> boucles ; étamines -> prunelles ; pétales -> lèvres*, etc.

Du moment que la sémiotique du trope passe par une sémiotique de la culture (cf. Eco, 1988, p. 143), il n'y a rien de surprenant à ce que la transposition se prolonge dans la construction d'un corps idéal, tel qu'il était alors rêvé dans la peinture de genre, sur les cartes de vœux *kitsch* ou dans la fameuse revue *Le Nu esthétique*. Grandement assujetties aux principes de la beauté esthétique, elles offraient aux artistes, au grand public et à tous les curieux, des modèles féminins on ne peut plus réalistes (Huyghe, Rudel, op. cit., pp. 78-79, 86-87).

Cependant, à la différence de toutes ces images, la représentation écrite ne peut être que suggestive. Non que le système descriptif soit indifférent à la représentation du corps féminin, bien au contraire, mais parce qu'il subit les contraintes d'un code végétal. Et plus encore, il lui est impossible de reproduire cette "absolue exactitude matérielle" que possède la photographie aux yeux de Baudelaire. Plutôt que de s'adonner à cette "émeute de détails", il ne lui reste rien de mieux que de se laisser aller au "vague d'une formulation générale et convenue" (Perrot, 1984, p. 64).

En effet, depuis le roman courtois la beauté féminine n'inspire apparemment rien de plus que de l'admiration stéréotypée (Vesselovsky, 1939, pp. 132-139). Souvent fragmentaire, beaucoup plus affirmée que décrite, la représentation romanesque s'aligne sur quelques formules toutes faites, où l'amabilité conjoint la gentillesse, tandis que la "taille à nulle autre pareille" se combine avec les "traits charmants" et les "plus beaux yeux du monde". Et Ph. Perrot se demande ce qu'on sait exactement des traits de l'Angélique de Scarron, de la Marianne de Marivaux ou de la *Paysanne*

pervertie de Restif de la Bretonne (op. cit., p. 64, 93 et *sq.*). Certes, on ignore presque tout de leur beau physique, sauf qu'elles étaient attirantes. Astarté de Voltaire est "très belle", Cunégonde est "appétissante", Manon Lescaut de Prévost est "belle inconnue", "maîtresse aimable" et "charmante créature", sans beaucoup d'autres précisions. Ce qui incite les critiques à constater : "un peintre serait fort aise d'apprendre par l'abbé Prévost si Manon est grande ou petite sur ses hauts talons, brune ou blonde malgré la poudre, pâle ou colorée sous le fard, mince ou rondelette dans le corps" (Lalo, 1923, pp. 62-63, 31-32 - d'après Perrot, 1984, p. 229).

Quant au beau physique du personnage féminin de Maupassant (*Fou*, in *Mademoiselle Fifi*), il veut être parfaitement physionomiste jusqu'aux moindres nuances de désir perçues dans le visage. Plus particulièrement, la représentation investit dans de tels traits physiques, assez souvent fluides et mobiles, comme les yeux, les pupilles et les paupières : "Ils étaient gris à midi, teintés de vert à la tombée du jour, et bleus au soleil. <...> je jure qu'ils avaient ces trois couleurs ; pupilles énormes et nerveuses <...> et ses paupières lourdes se relevaient lentement" ; la langue et les lèvres : "Ses lèvres, remuées d'un tremblement, laissaient jaillir parfois la pointe rose et mouillée de sa langue, qui palpait comme celle d'un reptile". Quoique mentionnés, le cou, le front et les oreilles restent cependant sans précision. Ce qui n'empêche de combler les lacunes par les bois gravés suffisamment réalistes, inclus à l'édition originale.

En revenant aux fleurs-*femmes* proustiennes, on constate que la représentation n'est pas indifférente non plus à cette aura sensuelle qui enveloppe le beau physique féminin. Induite par les images libidinales toutes puissantes, la relation figurée ne cesse de renforcer l'isotopie du désir. Réécrits dans les termes d'un code corporel, les éléments végétaux n'évoquent alors que quelques-unes des parties de ce corps fragmenté. A cet effet, sont

surtout privilégiés la figure personnelle ¹⁵⁵, la taille souple, la peau blanche et lisse, la chevelure blonde frisée, les lèvres presque rouges, les yeux cernés, le regard vif et pétillant, le sourire radieux. Même si la représentation s'éloigne souvent des formules traditionnelles, elle n'en devient pas moins conforme au code de la beauté en vigueur.

a) Figure : une *physionomie personnelle*

Comme l'écrit J.-Y. Tadié, le refus du portrait en pied n'exclut pas la description de l'apparence physique, même si cette apparence est souvent fugitive, trompeuse et ambiguë (1971, p. 89). Certes, elle change si vite et à tel point que le critique ne cesse de se demander de quelle couleur sont les yeux d'Albertine, et où se trouve le grain de beauté : sur la joue, sur le menton ou au-dessous du nez, pour répondre ensemble avec le narrateur : "notre connaissance des visages n'est pas mathématique <...> nous les mesurons bien, mais en peintres, non en arpenteurs" (*Recherche*, t. 2, p. 297, 298).

Le beau physique est d'autant plus fuyant qu'il s'associe tantôt à l'une de "ces variétés de roses qu'on obtient grâce à une rose d'une autre espèce", tantôt à la "fluide peinture de certains primitifs", tantôt à "cette rougeur confuse de l'aurore d'où les véritables traits n'avaient pas encore jailli" (op. cit., t. 2, p. 245, 258). Et quand l'expression du visage évoque les "plages ennuyeuses", ou mieux encore : les "feuilles déjà mortes" (op. cit., t. 2, p. 259), ce n'est certainement pas pour se conformer aux critères de la beauté esthétique, mais plutôt pour dire ce qui manque à cette expression de figure

¹⁵⁵ En tant que "représentation intensifiée de corps", le visage est notamment étudié sur l'exemple de l'avant-histoire du portrait (Toporov, 1987 b, pp. 278-288). Pour autant, cette partie anatomique n'est évidemment pas seule à représenter le corps humain, pris dans sa totalité : cf. la joue symbolisant le corps maternel, implicitement réduit au sein nourricier ; la tête gigantesque parlante implantée au sol, et vivant hors du corps, dans les contes populaires russes et le poème de Pouchkine *Rouslan et Lioudmila*.

figée. Puisque le visage ne doit jamais passer pour une plage floue sans expression ni sourire (cf. Perrot, 1984, pp. 147-149), il lui est demandé d'être moins classique dans sa perfection absolue que personnel, intimiste et animé ¹⁵⁶.

En effet, plus les traits de la "flottante effigie" (*Recherche*, t. 2, p. 296) présentent un "spectacle des formes sans cesse en train de changer", plus les impressions qui parcourent ces jeunes visages sont évoquées comme un *analogon* d'une "pâte précieuse" qui travaille encore. Et en tant que telles, ces "petites statuettes de joie" conviennent moins aux marbres de Paros, si indéniablement beaux soient-ils pour immortaliser la chair humaine, qu'à ce "flot de matière ductile" donnant beaucoup plus de possibilités de variation (op. cit., t. 2, p. 259). Car la seule chose qui importe désormais, c'est cet élan vital, au sens de Bergson, qui permet à la figure de se défaire définitivement de l'imperméabilité froide d'une statuaire antique. Et les visages se confondent avec les nuances fugitives du ciel et de la mer, pas tellement pour remonter à l'origine oubliée de l'eau antique, mais surtout et d'abord pour apposer leur plasticité mobile en interprétant de la sève végétale ¹⁵⁷ : de "cette perpétuelle recreation des éléments primordiaux de la nature" (op. cit, t. 2, p. 259). C'est d'autant plus vrai que les êtres humains ressemblent moins à "des bâtiments à qui on peut ajouter des pierres du dehors" qu'à des "arbres

¹⁵⁶ Cf. "Odette s'était enfin *découvert*, ou *inventé*, une *physionomie personnelle*, un "caractère" immuable, un "genre de beauté" (*Recherche*, t. 1, p. 606) ; "*quand un sourire ne remplissait pas ses yeux et ne découvrait pas son visage*, on ne peut dire de *quelle désolante monotonie* étaient empreints ses yeux tristes et ses traits maussades. Sa figure, devenue presque laide, ressemblait alors à *ces plages ennuyeuses* où la mer, retirée très loin, vous fatigue d'un reflet toujours pareil" (op. cit., t. 1, p. 573) ; "Il errait entre elles d'autant plus voluptueusement que sur *ces visages mobiles*, une *fixation relative des traits* était suffisamment commencée pour qu'on pût distinguer, dût-elle changer encore, *la malléable et flottante effigie*" (op. cit. t. 2, p. 296).

¹⁵⁷ A cet effet, cf. la jonction des deux motifs génériques de l'arbre et de l'eau dont nous parle J.-P. Richard (1974, p. 132, 137-139, note 2).

qui tirent de leur propre sève le nœud suivant de leur tige" (op. cit., t. 2, p. 260).

Somme toute, les traits de visage s'avèrent aussi significatifs que les énoncés d'un langage. Du moment que la physionomie n'est plus "un champ vide" ni "une page blanche", elle passe inévitablement pour une sorte de message à décoder. Le narrateur est alors mis dans la situation aussi embarrassante que celle d'un élève hésitant "devant les difficultés d'une version grecque". Si certains de ces regards et de ces sourires pétillants signifient tantôt les "mœurs faciles", tantôt la "gaîté un peu bête", d'autres expressions de figure sont d'autant plus difficiles à interpréter qu'elles comportent diverses acceptions possibles (*Recherche*, t. 2, p. 236).

b) Yeux : *l'air des fleurs* <...> *comme ses regards*

Points de repère décisifs, les yeux représentent un lieu d'échange privilégié entre le moi et l'autrui, l'intérieur et l'extérieur ; et plus particulièrement, pour toutes ces jeunes personnes qui connaissent parfaitement bien le langage muet : l'art des coups de charme et des œillades ¹⁵⁸. Si le regard *doux* et *bienveillant* signifie la bonté, les regards *pétillants* trahissent la joie et le plaisir, tandis que les regards *enflammés* annoncent les émotions plus fortes (A. Debay, 1850, p. 123 - d'après Perrot, op. cit., p. 149). Aussi significatifs que les vocables, ils les remplacent dans l'interdit qu'impose le silence. Tels sont par exemple les regards furtifs et rapides, échangés à la hâte entre Marcel et Gilberte, lors de leur première rencontre devant une haie d'aubépines, au mois de Marie. Ils n'arrivent pas à se faire comprendre, si facile soit la chose, parce que les regards "s'en vont loin l'un de l'autre, <...> ignorant chacun ce que le continent céleste qui était devant lui contenait de promesse et de menace pour l'avenir" (*Recherche*, t. 2, p. 212). Tels sont par ailleurs les yeux du baron de Charlus, "dilatés par l'attention". Même si le narrateur a du mal à interpréter cette "suprême œillade à la fois hardie, prudente, rapide et profonde", elle n'en devient pas moins significative (op. cit., t. 2, p. 111). Car elle est aussi signalétique que certains gestes parlants : le petit "rire aigu" ou la façon un peu spéciale de pincer la joue (op. cit., t. 3, p. 16, 21). Le regard est d'ailleurs comparé à la fenêtre, laissant filtrer les émotions, puisqu'il en est une en effet : cf. "ce regard qui n'est pas que *le porte-parole des yeux*, mais à *la fenêtre duquel se penchent tous les sens*,

¹⁵⁸ Cf. "Celles qui m'entouraient <...> ne me dirent bonjour qu'en coulant vers moi *de longs regards caressants* comme si la timidité seule les eût empêchées de m'embrasser. Beaucoup n'en étaient pas moins fort honnêtes au point de vue des mœurs ; beaucoup, non toutes, car les plus vertueuses n'avaient pas pour celles qui étaient légères cette répulsion qu'eût éprouvée ma mère" (*Recherche*, t. 2, p. 716, cf. op. cit., t. 2, p. 833).

anxieux et pétrifiés, le regard qui voudrait toucher, captiver, emmener le corps qu'il regarde et l'âme avec lui" (op. cit., t. 1, p. 139).

Or, les formes végétales s'alignent énormément sur ce type de beauté qui met surtout en valeur le regard et le sourire : ces "deux éléments le plus naturellement poétiques du visage" (Tadié, 1971, p. 91). Tout compte fait, les capucines retrouvent "ce trop-plein de vie des femmes aux joues fraîches et aux yeux vifs" (*JS*, p. 297). Une branche d'épines roses nous "sourit par toutes ses fleurs" (*JS*, p. 332). Le pommier en fleurs ressemble à "une personne aimée qui nous sourit" (*JS*, p. 279). Le camélia "sourit <...> comme une dame étrangère" (*JS*, p. 334). Tandis que fleurs d'aubépines retrouvent cette expression de bonté qui distingue le "regard distrait" des jeunes filles "un peu myopes" ¹⁵⁹.

c) Peau : un beau teint lisse <...> la peau blanche

Le teint corporel n'est pas moins important que le regard dans l'ensemble du physique emphatique. Du moment qu'il passe pour une sorte de miroir naturel, où se réfléchissent toutes les impressions intérieures, on ne saurait lui prodiguer trop de soins esthétiques afin de redonner à l'épiderme toutes ces qualités prescrites par le code de la beauté : la blancheur, la douceur, la finesse et la souplesse (cf. Perrot, op. cit., pp. 139-147).

Quoique si manifestement assujetti à l'esthétique de l'authenticité, le visage n'en devient pas plus naturel. Puisqu'il s'agit moins d'un retour proclamé à la Nature que d'un artefact, grandement soumis aux normes esthétiques en vigueur. En effet, plus l'épiderme faciale subit le traitement de lotions et de

¹⁵⁹ Cf. "ces mille étamines distraites comme un regard féminin un peu myope qui fait les prunelles toutes petites" (*Recherche*, t. 1, p. 862) ; " l'air des fleurs dans sa brume d'étamines qui était comme ses regards et qui si fines, si petites en tout étaient comme la petite prunelle distraite de certains yeux de jeunes filles peut-être un peu myopes" (op. cit., t. 1, p. 866).

vinaigres, de fards, de blancs et de poudres de tout genre, plus les artifices de beauté passent pour une seconde nature. Moins "naturaliste" que d'ordinaire, le visage n'est évidemment plus nu : bien au contraire, il recule sous un masque cosmétique qui n'est levé qu'avant le coucher, comme si le visage voulait se conformer ainsi à la leçon des Grecs qui savaient parfaitement bien, dit Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, qu'il ne faut jamais céder à cette néfaste tentation de laisser regarder "sous la peau". Plutôt que de pénétrer dans cette zone interdite, on doit rester à la surface, parfaitement lisse et impénétrable, et camoufler astucieusement tout ce qui pourrait susciter des angoisses pénibles. Tout compte fait, la figure se signale visuellement "comme nimbée d'une *aura* d'apparition" (Vouilloux, 1995, p. 357).

Chose curieuse : si l'épiderme cherche à passer pour extrêmement naturel et authentique, les formes originaires naturelles sont au contraire évoquées, dans la *Recherche*, comme un *analogon* de ce que les artifices cosmétiques redonnent à la couche superficielle de la peau. Ainsi la Nature végétale finit par imiter l'anti-nature. Quoique les lilas, les aubépines ou les pommiers se passent des produits de beauté, leur belle peau élastique s'enveloppe d'un halo d'apparition merveilleuse. Comme la Nature triomphe, elle est parfaitement blanche ¹⁶⁰, fine et lisse, à faire rêver les mondaines : cf. "cette *éblouissante peau d'un blanc d'anis* (JS, p. 476) ; "Vous vous rappelez bien les fleurs des pommiers, vous les aimiez bien aussi autrefois, vous savez ces grandes, qui ont *un beau teint lisse*. - <...> Mais vous parlez de *leur peau*

¹⁶⁰ Inversement, cf. les connotations florales qu'induit la thématique de la blancheur du corps, dans la fameuse description de la Nana zolienne : "et les bras *blancs*, les épaules *blanches* resplendirent ; <...> et le ventre *blanc*, la gorge *blanche*, les cuisses *blanches*, s'épanouirent en une haute *floraison blanche*. <...> Elle était debout, telle qu'un grand *lis* <...> Et elle était si *blanche*, que ni les statues de marbres, ni les colombes, ni la neige elle-même, n'étaient plus *blanches*" (cité par Vouilloux, 1995, p. 368).

blanche. La vôtre est bien plus *fine*. - *Plus fine* je ne dis pas, mais la leur a *plus d'éclat*" (*Recherche*, t. 1, p. 856).

d) Lèvres : *des pétales d'un rose plus vif presque rouge comme des lèvres*

Quant aux lèvres, elles ne connaissent pas encore ces violents rouges à lèvres d'aujourd'hui. Le rouge à lèvres est le plus souvent considéré comme "incompatible avec certains tempéraments", et vivement déconseillé par les esthéticiens (cf. Baronne Staffe, *Le Cabinet de toilette*, Paris, Victor-Havard, 1891, p. 120 - d'après Perrot, op. cit., p. 149). Si bien que les lèvres sont traditionnellement peu colorées, à moins qu'il ne s'agisse de certaines mœurs faciles. Signalétique pour le paraître féminin (cf. Perrot, op. cit., pp. 48-51, 139 ; Davey, 1987 ; Vouilloux, 1995, p. 359, 368), il ne l'est pas moins pour les plantes de la *Recherche*. D'autant plus que la couleur végétale est évoquée en *analogon* du rouge des lèvres, comme si elle se conformait ainsi à cet emploi cosmétique des trois couleurs où le blanc de la peau et le noir des yeux cernés s'associent indéniablement au rouge des lèvres : cf. "les petits boutons *roses* en s'ouvrant laissent voir des pétales d'un *rose plus vif presque rouge comme des lèvres*" (*Recherche*, t. 1, p. 864).

Remarque : C'est justement la relation 'pétales' -> 'lèvres' qui autorise par ailleurs la relation d'afférence 'pétales-lèvres' -> 'marbre rose'. A la fois commun pour 'pétales', 'lèvres' et 'marbres', le trait spécifique /rose/ sert de prétexte d'autant plus plausible qu'il fait aligner la transposition sur un schème structural codifié. Le corps féminin étant *traditionnellement* marmoréen, aussi bien dans la peinture que dans la littérature¹⁶¹, il n'y a rien de surprenant si la personnification des aubépines de Combray se prolonge dans ce parallèle avec la matière d'une statuaire antique : cf. "comme un *marbre rose veiné de rouges sanguines*" (*Recherche*, t. 1, p. 864) ; "mille petits boutons d'une teinte plus

¹⁶¹ Autres exemples dans Vouilloux, 1995, pp. 358-364.

pâle qui, s'entrouvrant, laissaient voir, comme au fond d'une *coupe de marbre rose*, de rouges sanguines" (op. cit., t. 1, p. 138).

e) Cheveux : *ces mêmes fleurs frisées*

Autant que la peau, les yeux et les lèvres, la chevelure contribue aussi à la promotion d'un corps délibérément sublime et emphatique. Evidemment, ce n'est pas la couleur noire, mais surtout la blonde et la rousse, qui s'ajoutent au rouge des lèvres cerises, au blanc du visage marmoréen et au noir des yeux cernés, en complétant ainsi l'organigramme chromatique : le "paradigme biomorphique de l'organicité féminine" (Vouilloux, 1995, p. 359). Le roux, longtemps méprisé, suscite vers 1900 un engouement particulier, mais le blond des boucles dorées continue à garder son prestige traditionnel qu'il connaît depuis le roman courtois.

En effet, plutôt que d'être "aussi noirs que la nuit sur les ailes du corbeau", les cheveux de Mme Swann sont blonds "avec une seule mèche grise" (*Recherche*, t. 1, p. 411), les cheveux de Gilberte sont roux (op. cit., t. 1, p. 554), tandis que le visage d'une amie de Balbec est éclairé par "les feux d'une rousse chevelure d'un teint rose" (op. cit., t. 2, pp. 297-298). Cela explique on ne peut mieux pourquoi les "fleurs blanches et parfumées" d'un vieux marronnier, déguisé en belle dame inconnue, sont évoquées en *analogon* d'une "douce chevelure blonde répandue" (*JS*, p. p. 972, 142).

Quant aux "boucles étoilées" et "fleurs frisées" des lilas et des aubépines de Combray (*Recherche*, t. 1, p. 134, 858), elles s'accordent avec cette formule de typification qu'est le schéma néo-pétrarquiste d'un blond frisé. Il s'impose à travers les toiles botticelliennes, ou la peinture des préraphaélites ¹⁶², mais s'annonce aussi dans le système de la mode : la

¹⁶² Cf. D.-G. Rossetti, *Beata Beatrix*, 1863 ; *Lady Lilith*, 1864-1868 ; E. Burne-Jones, *Le miroir de Vénus*, 1877.

coiffure ondulée des élégantes parisiennes, mise en vogue par le coiffeur Marcel et reprise dans la fameuse indéfrisable d'un certain M. Nestlé ¹⁶³.

Cependant, ce schème structural apprendrait peu sur la symbolique de la chevelure répandue si on en restait à ce halo d'apparition merveilleuse. Non qu'elle soit absente de ces connotations, mais elle est aussi porteuse de significations psychanalytiques. D'autant plus pertinentes que les "boucles étoilées" des lilas de Perse s'associent implicitement au thème de l'inversion. Induite par l'ambiguïté sexuelle des lilas-*houris*, elle résulte d'ailleurs de cette terreur d'enfant de voir ses cheveux coupés ¹⁶⁴ : cf. "en dormant j'avais rejoint sans effort un âge à jamais révolu de ma vie primitive, retrouvé telle de mes terreurs enfantines comme celle que mon grand-oncle me tirât par mes boucles et qu'avait dissipé le jour - date pour moi d'une ère nouvelle - où on les avait coupées. J'avais oublié cet événement pendant mon sommeil, j'en retrouvais le souvenir aussitôt que j'avais réussi à m'éveiller pour échapper aux mains de mon grand-oncle" (*Recherche*, t. 1, p. 4).

1. 3. Corps virginal

La représentation du beau physique féminin ne serait pas complète si elle ne se prolongeait dans les attraits d'un autre caractère. Non que les formes végétales soient ainsi démunies de leur aspect emphatique, bien au contraire, mais parce qu'elles n'excluent pas par ailleurs de tels traits spécifiques que

¹⁶³ Sans trop insister sur le sens littéral de la métaphore, il est cependant à noter par parenthèse que l'ondulation du coiffeur Marcel, tenue jusque-là secrète, est divulguée dans la *Coiffure française illustrée* de février 1897. Alors que les méthodes révolutionnaires de Nestlé sont présentées au public parisien en 1909 (d'après Perrot, 1984, p. 156, 260).

¹⁶⁴ Le rêve est d'autant plus significatif qu'il se prolonge par ailleurs dans le dessin analogue du cahier 16 667. De même que le texte écrit, il montre le jeune narrateur en train de se transformer de fillette qu'il était (à cause de ses boucles) en garçon. Si bien que Cl. Gandelman parle d'une véritable transformation sexuelle, sinon de l'identification à la mère (1989, pp. 14-15).

sont l'innocence, la virginité et la chasteté. En grande partie induites par le blanc des pétales des poiriers, des aubépines et des pommiers, ces qualités ajoutent tellement aux charmes emphatiques de la féminité exhibée que le petit Marcel se prosterne en extase devant la "pureté joyeuse des blancs pétales" (*Recherche*, t. 1, p. 859). Elle l'emplit d'une "joie si exaltée" que le docteur Piperand ne cesse de s'inquiéter à son sujet, en disant aux parents étonnés : "Il a besoin de douches ce petit, ou bien il donnera plus tard de l'agrément à sa famille" (op. cit., t. 1, p. 820, cf. op. cit., p. 859).

De toute façon, la transposition procède, comme c'est souvent le cas, par les ressources de l'analogie. Du moment que le blanc implique l'innocence, en fonction d'un vraisemblable socialisé, il n'y a rien de surprenant si la relation figurée continue le plus naturellement possible dans les termes des bonnes mœurs catholiques. Elle évoque les robes de mariage, comme si l'aubépine-*jeune fille* avait *réellement* l'air qui convient parfaitement bien à une fiancée de village ¹⁶⁵, elle opte aussi pour la pureté virginale des fleurs blanches ¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Cf. "Alors seulement je les regardai timidement, et je vis d'abord que sur un coin de la belle traîne de leurs feuilles vertes au feston profondément découpé, d'abord *de petits boutons d'une blancheur éclatante* étaient semés *comme sur la robe d'une mariée*, et pour faire fête à la Sainte Vierge <...> C'étaient des branches d'ornement aux festons verts très découpés en bas pour faire honneur à la Sainte Vierge de petits bouquets de *boutons blancs comme il y en a sur la robe des mariées*" (*Recherche*, t. 1, p. 865).

Pour Brian Rogers, cette image est inspirée de Chateaubriand : "Chaque pommier, avec ses fleurs carminées, ressemble à un gros bouquet de fiancée de village" (*Notes*, in *Recherche*, t. 1, p. 1168, note 1). Vraisemblablement, elle est d'ailleurs induite par cette pratique de brûler les branches d'aubépines sur l'autel de l'*Hymen*, en Grèce antique, lors d'une cérémonie de mariage. A moins qu'elle ne renvoie au mariage sacré de l'esprit arboricole et du Printemps (cf. Frazer, 1923) dont le souvenir persiste encore dans les calendes de Mai. Très populaires à la campagne, elles étaient fêtées, en Europe, jusqu'à la fin du siècle. Un arbre récemment coupé se faisait alors installer sur la place du village, ou devant la maison de la future fiancée, tandis que les garçons et les filles y faisaient les rondes suivies de jeux franchement érotiques. Le scénario est en partie repris, dans *Flamenca* : "El pais fon acostumat/ Qu'el pasior, quant hom a sopat, / Tota li gens balla e tresca, / E, segon lo temps, si refresca. / Cella nuh las maias gitero/ E per so plus s'i deporteron/ Guillems e l'ostes s'en issiron/... /En un vergier - d'a qui auzicon/ Devas la vila las cansons/ E deforas los ausellous/ Que canton de sot la vert boilla. / Dema sera Kalenda maia/ E po(t) mi dar tam bou loguier/ Fin amors, sis vol, con fesier/ Quaz festa er rica en als" (v. 2669-2679, 2798-2801).

Cependant, le thème végétal nous en apprendrait peu, en restant à la virginité d'une fiancée de village. Si le corps sublime devient chaste et virginal, rien ne l'empêche de prouver le contraire. Car la représentation bascule vers son pôle opposé aussitôt que le blanc de l'aubépine passe au rose de l'épine rose ¹⁶⁷. Ce n'est certes pas sans rappeler combien le rose se confond facilement avec le sang de défloration dans le système symbolique des couleurs (cf. Turner, 1983, pp. 87-93).

Malgré ce qu'on en pense habituellement, il ne s'agit pourtant pas de la profanation, encore moins de la confusion. Ce qui pourrait passer pour un sacrilège, vu le caractère catholique de l'arbuste du mois de Marie, n'est en fait rien d'autre qu'un rappel à d'autres schèmes du mode symbolique. Non que le parcours interprétatif renonce ainsi à cette formule de référence qu'est l'image du mariage consommé ¹⁶⁸, il n'en est pas question, mais parce qu'il s'aligne sur d'autres pratiques attestées. La transgression chromatique survenue à l'aubépine-*jeune fille* ressemble énormément au sacrifice d'un *hieros gamos* ¹⁶⁹, parce qu'elle consent à sacrifier sa virginité de son propre gré. Elle est parée pour la circonstance, et d'ailleurs "toute prête pour orner l'autel aux plus grandes fêtes" (*Recherche*, t. 1, p. 858). Elle en devient

¹⁶⁶ Cf. "le motif d'une *pureté*" (*Recherche*, t. 1, p. 855) ; "ses *ails d'innocence* en fleurs : c'était un poirier" (op. cit., t. 2, p. 459) ; "quelle pureté plus virginale en ce doux géranium blanc, penché avec retenue gracieuse sur les eaux" (*PJ*, p. 106) ; "quelle *vertu* possède cette matinale odeur de lilas" (*PJ*, p. 88). Cf. également les paroles de Henri de Régnier mises en épigraphe, dans *La confession d'une jeune fille* : "Revient plus *virginal* à travers les ivresses,/ Le doux parfum mélancolique du lilas" (*Sites*, VIII).

¹⁶⁷ Tout en découvrant le "prestige de l'analogie et de la différence", la transmutation des couleurs sert de relais à la thématique du "rose désiré". Enveloppée d'une aura nettement sensuelle, elle est conjointe au "visage semé de taches roses" de Gilberte Swann et à la "dame en rose" qu'était Mme Swann, au "fromage à la crème rose" et aux "biscuits qui étaient roses", aux joues d'un "rose uni" d'Albertine et à "cette teinte d'un rose sensuel et vif" qu'avaient les joues de Mlle de Stermaria (*Recherche*, t. 1, p. 75, 138, 139, 141 ; op. cit., t. 2, p. 49, 660).

¹⁶⁸ Par ailleurs, cf. "les arbres fruitiers eux aussi avaient perdu leur adorable *robe d'innocence*" (*JS*, p. 301) ;

¹⁶⁹ A cet effet, cf. le mariage des fleurs accompli par un bourdon-*prêtre* (*JS*, pp. 327-328, 335 ; *Recherche*, t. 1, p. 112 ; op. cit., t. 3, p. 4 et suiv., p. 167).

semblable à ce personnage féminin de John Donne qui s'exclame en extase : "Emportez-moi, prisonnière, sinon, / Si je ne suis votre captive jamais je ne serai libre / Et jamais chaste, si vous ne me ravissez". Telle est semble-t-il la nature d'un *hieros gamos* qui rend les femmes vierges, "car les relations avec des hommes en vue de la procréation, dit Philon d'Alexandrie, rendent les vierges femmes. Mais si Dieu vient à s'unir à l'âme, il rend celle qui était déjà une femme, vierge à nouveau" (d'après Harding, 1976, p. 161 et *sq.*).

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le saut d'isotopie qui se produit entre les traits /blanc/ et /rose/, /virginité/ et /défloration/, /religion/ et /sexualité/ n'en demeure pas moins infranchissable. Cela se révèle entretemps dans l'acception du mot "virginité" qui se rapporte, dans sa signification primitive, moins à un fait physiologique qu'à une qualité, voire une attitude psychologique (cf. Briffault, 1927 ; Harding, op. cit., p. 110 et *sq.* ; Rey, 1992, pp. 2251-2252). De toute façon, il en est ainsi pour la déesse Ishtar. Connue comme "courtisane compatissante", elle ne cesse pourtant d'être vierge. Aphrodite elle-même était vierge. Comme la chasteté ne nie pas la volupté dionysiaque, les hiérodules s'appellent aussi vierges sacrées.

Même si le domaine //religion// est traditionnellement placé dans un espace évaluatif distinct du domaine //sexualité//, la connexion des isotopies qu'ils déterminent ne conduit nécessairement pas à une dévalorisation de l'isotopie religieuse (cf. Rastier, 1987, p. 204). Ainsi, l'expérience spirituelle s'enveloppe d'un halo franchement érotique avec Thérèse d'Avila. Si ses écrits sensuels témoignent d'une chasteté exubérante, la statue de Bernin la représente, à l'église de *Santa Maria della Vittoria* à Rome, dans l'une de ses extases franchement érotiques. En passant par d'innombrables passions que relatent les chroniques religieuses, on retrouve cette union divine où le Christ apparaît comme l'Amant céleste et le Fiancé de l'Âme (Mathieu, 25, 1-13). La mystique Christine Ebner s'approche aussi du Christ, "débordante de désir

comme un époux de son lit nuptial", ou encore Mechtilde de Magdebourg : "Seigneur, aime-moi fort, aime-moi souvent et longtemps. Je t'appelle brûlante de désir, ton amour brûlant m'enflamme à toute heure" (d'après Maffesoli, 1991, p. 895).

2. Du féminin au végétal : *femme aux formes florales*

Du moment que le métaphorisant et le métaphorisé changent de place, la connexion d'univers opère dans le sens inverse, c'est-à-dire du féminin au végétal. Réécrite en termes de l'univers des plantes, la femme commence à ressembler à ces filles-*fleurs* merveilleuses que Parsifal avait rencontrées dans un lieu de perdition (*Recherche*, t. 2, p. 716, 1746 ; cf. Viers, 1975, pp. 152-164). En effet, plus elle emprunte à leurs charmes magiques, plus elle se transforme en une fleur du jardin. Si bien que la silhouette passe pour une tige de fleur (*Recherche*, t. 3, p. 578), le visage retrouve "le teint de géranium" (op. cit., t. 2, p. 957) ; les lèvres semblent "faire fleur" (op. cit., t. 3, p. 972) ; les cheveux répandus s'identifient à une "variété végétale" (op. cit., t. 2, p. 241) ; les joues sont d'un "rose presque violet de cyclamen" (op. cit., t. 2, p. 242) ; les yeux bleussent comme une "pervenche impossible à cueillir" ou prennent cet "air capricieux, rêveur, flexible et frivole des fleurs de cyclamen, de rose et de violette" (op. cit., t. 1, p. 175, 985).

2. 1. Formes, couleurs et substance

Quoique incompatibles par l'opposition des traits génériques, les sémèmes 'femme' et 'fleur' entretiennent une relation d'isotopie spécifique. Comme leurs référents relèvent du monde physique, ils affectent les sens de la perception à peu près de la même façon que n'importe quel autre objet réel.

Non qu'ils renoncent ainsi aux contraintes ontologiques, si indéniablement manifestes, mais parce qu'ils cherchent à neutraliser l'allotopie par le biais des particularités spécifiques. Ce qui en fait de véritables connecteurs d'univers dès qu'il est question d'opérer la transposition. Les traits spécifiques qui justifient la correspondance ne sont toutefois sélectionnés qu'en fonction de leur degré d'acceptabilité, ne serait-ce que pour satisfaire au critère de la "vérité" référentielle. Ainsi, la couleur verte, acceptable pour 'fleur', ne semble guère plausible pour 'femme'. En revanche, les tons roses des pétales de roses peuvent facilement égaler en nuances les joues d'une jeune fille. Couleur originaire dans le premier cas, elle passe pour une marque de confusion, de timidité ou de bonne santé, dans le second.

Or, le parcours interprétatif réactive un bon nombre de connecteurs de ce genre. Ainsi, en faisant le contour du corps féminin, le regard explorateur s'accroche aux moindres saillies et creux de la surface, aussitôt réinterprétés en termes de l'univers des plantes. Apparemment, la forme se présente toujours en "relief accidenté" (Richard, 1974, p. 52). Jamais plate, elle se spécifie par de tels traits comme :

(i) /rond/ : cf. 'figure' -> 'fleurs de la famille des renonculacées' : "une figure *ronde* comme certaines fleurs de la famille des renonculacées" (*Recherche*, t. 3, p. 215) ; 'seins' -> 'fruits' : "Les deux petits seins haut remontés étaient si *ronds* qu'ils avaient moins l'air de faire partie intégrante de son corps que d'y avoir mûri comme deux fruits" (*Recherche*, t. 3, p. 587) ; 'pommettes' -> 'cerises' : "ses pommettes <...> *rondes* comme des cerises" (op. cit., t. 1, p. 485) ;

(ii) /large/ : cf. 'figure' -> 'fleur' : "Même sa figure vue de côté <...> avait la forme et la *largeur* épaisse et charnue de la fleur" (op. cit., t. 3, p. 1050) ;

(iii) /irrégulier/ + /creusé/ + /proéminent/ : cf. 'profil' -> 'grappes de fleurs' : "une de mes jeunes filles en fleurs <...> dont le profil *irrégulier, creusé*, puis

proéminent, puis *creusé* à nouveau, ressemblait tout à fait à certaines grappes de fleurs roses dont j'ai oublié le nom" (op. cit., t. 3, p. 696) ;

(iv) /entrouvert/ : cf. 'bouche' -> 'fleur' : "la bouche semblait *éclore*, <...> cette bouche que chaque sourire semblait entrouvrir, *faire fleur*" (op. cit., t. 2, p. 947) ; 'sourire' -> 'fleur' : "un sourire <...> qui restait un instant en place sur sa bouche à mordiller ses lèvres comme une fleur" (op. cit., t. 3, p. 972) ;

(v) /plié/ : cf. 'regard' -> 'fleur' : "regard comme une fleur *repliée*" (op. cit., t. 4, p. 664) ;

(vi) /long/ : cf. 'silhouette' -> 'longue tige de fleur' : "Étendue de la tête aux pieds sur mon lit, <...>, je lui trouvais l'air d'une *longue tige en fleur* <...> comme si en dormant elle était devenue une plante" (op. cit., t. 3, p. 578) ; 'bras' -> 'tige' : "tige de son bras" (op. cit., t. 2, p. 551) ;

(vii) /mince/ : cf. 'corps' -> 'arbuste' : "je la tenais serrée entre mes jambes comme un arbuste après lequel j'aurais voulu grimper" (op. cit., t. 1, p. 485) ;

(vii) /flexible/ : cf. 'corps' -> 'arbuste' : "Elle <...> pencha en avant son corps qui se redressa rapidement en arrière comme un arbuste qu'on a couché et qui, laissé libre, revient à sa position naturelle" (op. cit., t. 2, p. 551) ;

(viii) /mouvant/ : cf. 'corps' -> 'feuillage' : "Par instants elle était parcourue d'une agitation légère et inexplicable comme les feuillages qu'une brise inattendue convulse pendant quelques instants" (op. cit., t. 3, pp. 579-580) ;

(ix) /plissé/ : cf. 'visage' -> 'rose' : "Son visage était <...> *plissé* comme une rose mousseuse" (op. cit., t. 3, p. 1119) ;

(ix) /fuyant/ : cf. 'chevelure' -> 'arbres' : "sa chevelure descendue le long de son visage rose était posée à côté d'elle sur le lit et parfois une mèche isolée et droite donnait le même effet de perspective que ces arbres lunaires grêles et pâles" (op. cit., t. 3, pp. 579-580).

Quant à la couleur, elle varie selon les nuances et l'intensité :

(i) /bleu/ : cf. 'yeux', 'prunelles' -> 'myosotis', 'pervenche' : "Ses yeux *bleuissaient* comme une pervenche impossible à cueillir" (op. cit., t. 1, p. 175) ; ou "les prunelles *couleur de ne-m'oubliez-pas*" ou "des yeux *bleus* de la couleur exacte des fleurs de son chapeau" ou "la blonde aux yeux de *myosotis*" (op. cit., t. 4, p. 664) ou "les yeux *bleus*, tels deux myosotis" ou "ses yeux même nous disent : "ne m'oubliez pas", puisque ce sont deux myosotis" (op. cit., t. 3, p. 781),

(ii) /rose/ : cf. 'joues' -> 'rose' : "à la fleur curieusement *rose* de ses joues" (op. cit., t. 2, p. 83) ; 'visage' -> 'rose' : "la jolie fleur rose de leur visage" (op. cit., t. 2, p. 957) ; 'visage' -> 'pétales de roses' : "comme si son visage avait été une *rose* aux innombrables pétales" (op. cit., t. 3, p. 1157) ;

(iii) /noir/ : cf. 'cils' -> 'pétales' : "les cils en brillants pétales de velours *noir*" (op. cit., t. 3, p. 1087) ;

(iv) /rouge/ : cf. 'pommettes' -> 'cerises' : "ses pommettes enflammées par l'effort étaient *rouges* <...> comme des cerises" (op. cit., t. 1, p. 485) ;

(v) /blond doré/ + /jaune/ : cf. 'peau' -> 'bouton d'or' : "une fillette à la peau d'un *blond presque jaune* comme un bouton d'or" (op. cit., t. 1, p. 851) ;

(vi) /violet/ : cf. 'joues' -> 'cyclamen' : "les joues d'un rose presque *violet* de cyclamen" (op. cit., t. 2, p. 1008) ;

(vii) /crèmeux/ : cf. 'joues' -> 'roses' : "les joues d'Albertine d'un rose <...> *crèmeux* comme certaines roses" (op. cit., t. 2, p. 242) ;

(viii) /vif/ : cf. 'joues' -> 'fleur' : "joues *vivement colorées* comme la haute fleur où un pétale rose s'élève doucement d'un cœur laiteux" (op. cit., t. 3, p. 1333) ;

(ix) /foncé/ + /sombre/ : cf. 'teint de visage' -> 'roses' : "une jeune fille <...> au teint <...> *d'un rose vif foncé et sombre* qu'elle devait apprécier autant qu'il le mérite car elle avait dans les cheveux et à son corsage des roses safranées et d'autres *d'un rouge sombre*" (op. cit., t. 3, p. 979) ;

(x) /brillant/ + /lisse/ : cf. 'teint de visage' -> 'pétales' : "une jeune fille <...> *au teint lisse brillant* comme certains pétales" (op. cit., t. 3, p. 979) ;

(xi) /enflammé/ : cf. 'pommettes' -> 'cerises' : "ses pommettes *enflammées* par l'effort étaient rouges <...> comme des cerises" (op. cit., t. 1, p. 485)

Le toucher révèle des sensations identiques dans :

(i) /épais/ + /charnu/ : cf. 'figure' -> 'fleur' : "Même sa figure vue de côté <...> avait la forme et la largeur *épaisse et charnue* de la fleur" (op. cit., t. 3, p. 1050) ;

(ii) /velouté/ : cf. 'regard' -> 'pétales' : "Je me demandais ce qu'ils cachaient sous leurs *brillants pétales de velours noir* derrière lesquels j'avais jadis tant voulu pénétrer" (op. cit., t. 3, p. 1087) ;

(iii) : /frais/ : cf. 'chair' -> 'fleur' : cf. "On les veut avoir tout le temps auprès de soi, comme de belles fleurs reçues, *encore toutes fraîches*" (op. cit., t. 3, p. 233).

Pour leur part, les sensations olfactives évoquent le parfum de fleur, lourd, dense et onctueux, qui n'est certes pas sans rappeler le parfum de femme 1900, à en juger d'après ce qui reste au fond des flacons de la Belle Epoque. En ce sens, il est toujours révélateur : cf. "mouchoir dont la couleur et l'odeur étaient la même que celles des roses <sur le corsage> et devaient être la même que celle des joues" (op. cit., t. 3, p. 980) ; "les femmes <...> *respirées de plus près comme de belles fleurs reçues, encore toutes fraîches*" (op. cit., t. 3, p. 233) ; "les joues à l'odeur *des roses*" (op. cit., t. 3, p. 980) ; "ce rire profond, pénétrant, âcre et sensuel comme une odeur de géranium" (op. cit., t. 3, p. 1069) ; "Tous les souvenirs qui composaient la première Mlle Swann <...> *baignés d'un parfum d'aubépines*" (op. cit., t. 4, p. 568) ; "maintenant tout premier rendez-vous avec une femme <...> s'entourait <...> de cette odeur de lilas cachés dans l'obscurité" (op. cit., t. 4, p. 731).

Quoique peu plausible, le goûter ne cesse, de son côté, de relier la substance charnelle à la florale : cf. "J'allais savoir l'odeur, le goût, qu'avait ce fruit rose inconnu <les joues>" (op. cit., t. 1, p. 286) ; "le goût de la rose inconnue que sont les joues d'Albertine <...> le goût de cette rose charnelle" (op. cit., t. 2, p. 659, 660).

Remarque :

(i) L'allotopie générique suspendue, le parcours d'actualisation s'effectue :

a) d'un sème inhérent à un autre sème inhérent ; ainsi le trait /rondeur/ est en même temps inhérent à 'fruit' et à 'sein' ;

b) d'un sème inhérent à un sème afférent ; ainsi, le trait /âcre/, inhérent pour 'géranium', est en revanche afférent pour 'rire' : "ce rire profond, pénétrant, âcre et sensuel comme une odeur de géranium" (*Recherche*, t. 3, p. 1069) ;

c) d'un sème afférent à un sème afférent ; ainsi le trait /léger/ est afférent aussi bien pour 'yeux' que pour 'fleur' : "ses yeux souriants prenaient l'air léger <...> des fleurs de cyclamen, de rose et de violette" (op. cit., t. 1, p. 985).

(ii) Comme les expressions en fonction d'enclosure permettent de passer d'un univers à l'autre, elles contribuent aussi à la connexion. Ce sont notamment :

- *comme* : "le visage plissé comme une rose mousseuse" (op. cit., t. 3, p. 1119) ;

- *sembler* : "une bouche que chaque sourire semblait <...> faire fleur" (op. cit., t. 2, p. 947) ;

- *ressembler* : "le profil irrégulier, creusé, puis proéminent, puis creusé à nouveau, ressemblait tout à fait à certaines grappes de fleurs roses" (op. cit., t. 3, p. 696) ;

- *pareille* : cf. "une teinte d'un rose sensuel et vif des joues, pareille à l'incarnat au cœur des nymphéas blancs de la Vivonne" (op. cit., t. 2, p. 49), etc.

(iii) Aussi la connexion est-t-elle autorisée par les contextes équatifs, soit :

a) la structure *NI de N2* : cf. "teint de géranium" (op. cit., t. 2, p. 187) ;

b) la phrase dite attributive *NI est N2* : cf. "les yeux même nous disent : "ne m'oubliez pas", puisque ce sont deux myosotis" (op. cit., t. 3, p. 781), etc.

2. 2. Femme-fleur objet

Les univers connectés, la métaphore de départ opère en filage continu, avec peut-être la seule intention de prouver autre chose qu'une simple analogie perceptive. Car la ressemblance factice n'est vraisemblablement utile que pour servir d'alibi, sinon de prétexte plausible, à la création d'une femme-*fleur* objet. Décidément, elle est *objet*, ce vers quoi tendent les désirs, l'action et la volonté, pour peu qu'elle soit *placée devant* (cf. lat. *objectum*) avec cet unique dessein d'affecter les sens d'un partenaire-*sujet* ¹⁷⁰. De toute façon, il en est ainsi dans le fameux épisode du désir d'inconnues, maintes fois remanié dans les brouillons, quand le Narrateur est en train d'observer de sa fenêtre les jeunes blanchisseuses, petites employées, les midinettes ou d'autres filles encore, passer dans la rue (*Recherche*, t. 3, pp. 645-650, 1104-1108, 1137-1138). La conversion du sujet en objet est d'autant plus facile à manipuler qu'elle s'appuie, dans le texte définitif, sur le parallélisme des relations qui s'instaurent entre Marcel et les jeunes filles d'une part, le peintre Elstir et les fleurs des champs de l'autre. D'où la proportion d'analogie, selon laquelle les jeunes filles sont pour le Narrateur ce que les violettes sont pour l'artiste ¹⁷¹. Posées en petit modèle végétal, elles s'identifient aux fleurs d'une nature-morte pour la seule raison qu'elles sont placées *devant* en véritable objet d'études.

La conversion opérée est parfaitement plausible, parce que la femme passe souvent pour une sorte de belle image, pareille à tous ces objets d'art, livres,

¹⁷⁰ A cet effet, il est curieux de rappeler le singulier cheminement sémantique du mot "objet", au sens d'objet du désir, qui finit au XVIIe siècle par ajouter à sa signification primitive le sens de sujet pour s'appliquer en même temps à des choses et à des êtres suscitant un intérêt d'ordre affectif. Ainsi, le XVIIe et le XVIIIe siècles l'ont employé, en dehors de toute affectation de préciosité, à propos de la femme, de l'amant ou de l'amante : cf. "O trop aimable objet qui m'avez trop charmé" (Corneille, *Polyeucte*) ; "Henriette, Madame, est l'objet qui nous charme" (Molière, *Les Femmes savantes*) ; "Femmes ! objets chers et funestes !" (Rousseau) (d'après Poirier, 1990, p. 902 ; cf. Rey, 1992, t. 2, pp. 1344-1345).

¹⁷¹ Cf. également l'inversion de genres, très significative à ce propos, dans la relation 'nature-morte' -> 'portrait' : "les roses encore vivantes et leur portrait à demi ressemblant" (*Recherche*, t. 3, p. 334).

bronzes, meubles, bijoux, tapis, immergés dans l'univers de l'affect, vénérés et idolâtrés en objets fétichistes (cf. Poirier, 1990, pp. 930-931). Et ce n'est alors pas par une manie pédante, encore moins innocente, souligne J.-Y. Tadié, que Proust compare ses personnages féminins avec ceux des tableaux, en faisant d'Odette de Crécy un personnage de Botticelli, d'Albertine une infante de Velasquez, de la fille de cuisine un personnage de Giotto ¹⁷². C'est pour les transposer en une belle image, "comme si la femme n'était visible que dans un cadre" (1971, p. 99, 100 ; cf. Poulet, 1963, p. 50).

Apparemment, il en est ainsi pour Albertine-*arbuste rosier*, nécessitant l'encadrement à l'instar d'une nature-morte : "Adossée à ma bibliothèque qui l'*encadrait* comme l'enfoncement d'une niche <...> *arbuste rosier* <...> à qui j'*avais fourni le cadre*" (d'après Yoshikawa, 1979, p. 326). Tout compte fait, la fleur signale l'apparition d'une femme-*fleur* objet ; elle en est souvent évocatrice. A cet effet, la relation *femme* -> *fleur* est d'une utilité d'autant plus grande qu'elle autorise la conversion *sujet* -> *objet*, en permettant à 'femme' d'emprunter à 'fleur' toutes ses propriétés objectales, c'est-à-dire l'euphorie, la passivité et l'ornementation. Réduite à son corps emphatique, la femme-*fleur* est alors induite de tels traits spécifiques comme /euphorie/, /charme/ et /attrait/.

2. 2. 1. Objet libidinal fragmentaire :

Les deux petits seins avaient moins l'air de faire partie intégrante de son corps que d'y avoir mûri comme deux fruits

¹⁷² Cf "Je savais ce que c'était qu'admirer une femme *d'une façon artistique* - j'avais connu Swann" (*Recherche*, t. 3, p. 885). Cf. l'insertion du Cahier XI : "mais cet *élément artistique* s'il se mêlait à mon amour, c'était à mon insu <...> Cela étendait mon amour, lui ajoutait des preuves. Mais ce n'est pas de là qu'il venait. Non, en réalité je m'ennuyais presque auprès d'Albertine, elle commençait à me devenir indifférente quand je la regardais <...> *comme une œuvre d'art* que je me félicitais de posséder" (op. cit., t. 3, pp. 1786-1787).

Cependant, il s'agit moins d'un corps féminin entier que d'un corps fragmentaire. En fonction du caractère partiel des fantasmes, il est toujours inachevé (cf. Doubrovsky, 1987). Car que deviendrait un corps libidinal, s'il n'était pas ramené à l'une de ses parties ? Halluciné dans l'imaginaire, puis réinterprété à travers une vaste série d'images symboliques, il n'est jamais représenté dans sa totalité, mais réduit à un petit nombre de ses fragments exaltés en objets-fétiches. Selon les psychanalystes, il en est ainsi pour la joue, ou plutôt pour le désir de la joue ¹⁷³. Substitut symbolique du sein féminin, ou du postérieur masculin, elle représente, selon J.- P. Richard, le double vœu du narrateur : celui de la nourriture et celui de la réintégration dans le corps maternel (op. cit., p. 107, 53 ; cf. Milly, 1975, p. 111 ; Reichler, 1983, pp. 120-121 ; Kristeva, 1994). Apparemment, il en va de même pour la rondeur provocante des "deux petits seins haut remontés". Comme s'ils étaient parfaitement autonomes, ils ont "moins l'air de faire partie intégrante de <...> corps que d'y avoir mûri comme deux fruits" (*Recherche*, t. 3, p. 587). Cette fragmentation de l'ensemble est d'ailleurs typique pour la perception du cou d'Albertine, "aperçu de plus près et comme à la loupe". Transfiguré par le jeu d'optique, il est finalement réduit à "ses gros grains" qui modifient la figure à tel point qu'elle se transforme en plusieurs "joues nouvelles" (*Recherche*, t. 2, p. 660). Comme si ces "gros grains" devenaient pareils à cette partie des plantes à fleurs qui assure la reproduction : l'ovule fécondé de la fleur qu'est la graine (cf. op. cit., t. 4 p. 478).

De toute façon, c'est moins l'objet libidinal que l'acte subjectif du choix de cet objet qui importe (cf. Jung, 1987, p. 164). Le fondement psychologique de la transposition métaphorique revenant partout au même, le mode

¹⁷³ De toute façon, sa récurrence est obsessionnelle. Cf. les belles joues de l'oreiller, les joues de la mère et de la grand-mère, la fleur rose des joues d'Albertine ou de Mlle de Stermaria, le baron de Charlus pinçant la joue du Narrateur, etc.

symbolique est d'autant plus salutaire qu'il contribue à innocenter ce qui n'est vraisemblablement pas si innocent. Plus la déception objective cherche à compenser dans une interprétation subjective, plus la libido refoulée est projetée dans un objet du règne végétal afin de rejeter les pulsions pénibles hors du champ de la conscience. C'est peut-être dans ce sens qu'il faut comprendre, selon C.-G. Jung, la phrase paradoxale de Sigmund Freud : "Originairement nous n'avons connu que des objets sexuels" (op. cit., pp. 677-678).

Or, qu'il s'agisse de la fleur rose des joues ou de la peau au teint lisse de géranium, des cils-pétales ou de la bouche éclosée en fleur, il est partout question d'un objet sexuel déguisé sous forme végétale. Car ces substituts sont apparemment aussi valables à ces fins que les dryades antiques ou les filles-*fleurs* rencontrées par Parsifal.

2. 2. 2. Caractère ornemental : *elle n'était dans ma chambre qu'un ornement multiple*

Une femme-*fleur* est toujours ornementale. De toute façon, elle est souvent prise pour telle, à condition qu'elle satisfasse à la signification de la chose, un peu dans le sens de *Madame Chose*. Non qu'elle soit ainsi absente de ses connotations florales, bien au contraire ¹⁷⁴, mais parce qu'elle commence à remplir la fonction nettement décorative, à l'instar de tout autre objet d'ornement ¹⁷⁵ : cf. "les rues *ornées* et plantées *de femmes* et *de jeunes filles*" (*Recherche*, t. 3, p. 979) ; "elle n'était dans ma chambre qu'un *ornement*

¹⁷⁴ Quoique afférent, le trait /ornemental/ est socialement codifié pour 'fleur', sinon pour 'fleur d'ornement' : "ses pommiers <...> comme dans une *ornementation d'un charme incomparable*" (*JS*, p. 278) ; "*ornement* <des lilas> répété à l'infini" (*JS*, p. 323) ; "A intervalles symétriques comme pour une *belle ornementation*, ils <les pommiers> ouvraient leurs larges pétales" (*Recherche*, t. 1, p. 820).

¹⁷⁵ Cf. "La jeune princesse était devenue l'*ornement* et l'âme de la cour" (Ste-Beuve d'après le *Pt Rob*).

multiple, une belle rose mousseuse" (op. cit., t. 3, p. 1124). Quoique afférent, le trait /ornemental/ est alors conféré à 'femme' par insertion, comme si elle devenait en effet pareille à cet objet d'ornement qui s'ajoute à un ensemble dans l'unique intention de l'embellir, de le rendre plus attrayant ou de lui conférer un charme, une valeur ou un prestige particulier ¹⁷⁶.

Ainsi, dans la relation d'afférence 'jeunes filles' -> 'frise', 'décor', 'ensemble décoratif', la transposition est grandement conditionnée par le trait spécifique commun /ornement/, afférent pour un être humain mais inhérent pour le terme architectural : cf. "le riche *ensemble décoratif* qu'était le beau déroulement des vierges, à la fois dorées et roses, cuites par le soleil et par le vent" ; "cette frise de jeunes filles" ; "le long déroulement de la frise animée" ou "la silhouette d'un décor mobile" (*Recherche*, t. 2, p. 232, op. cit., t. 3, p. 645, 1132).

Apparemment, il en est de même pour la relation 'fille en toilette d'apparat' -> 'fleur dans du papier brodé', en grande partie orientée par les interprétants 'apparat' et 'fête' : cf. "dans leur toilette d'apparat, comme les fleurs s'élançant hors des pots cachés dans du papier brodé sur l'autel, aux grandes fêtes" (op. cit., t. 3, p. 978).

2. 2. 3. Caractère docile et compatissant : *aucune personnalité qui nous résiste*

Pour autant, l'actualisation d'un trait spécifique n'est pas sans entraîner l'actualisation d'un autre trait spécifique pour cette simple raison de principe que les taxèmes, et les univers, sont ordonnés de telle manière que "la manifestation de l'un de leurs termes permette d'en convoquer un autre, en

¹⁷⁶ Cf. "ornements de tapisserie", "peintre d'ornements", "ornements d'un édifice", "ornements d'un texte", "ornements rapportés", "motif ornemental", "style ornemental", "plantes ornementales" (d'après le *Pt Rob*).

fonction d'un vraisemblable socialisé" (Rastier, 1987, p. 227 et *sq.*). Non que la relation 'femme-*fleur*' -> 'objet' renonce ainsi aux traits de caractère déjà induits, il n'en est pas question, mais parce qu'elle est d'ailleurs orientée vers d'autres traits communs. En grande partie relevant des particularités du comparant, ils mènent la transposition vers l'immobilité végétale, aussitôt réinterprétée comme la docilité, la soumission et la passivité de la femme-*fleur*.

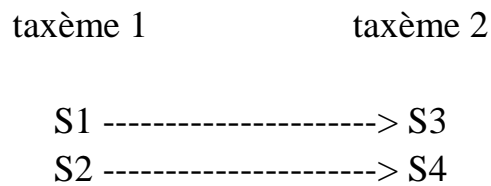
Quoique afférents pour 'femme', les traits /immobile/ + /dépersonnalisé/ n'en demeurent pas pour autant pour 'objet'. Encore moins pour 'fleur', qui se voit originellement fixée au sol par ses racines, à moins qu'il ne s'agisse de ces plantes grimpantes, et entièrement dépourvue de personnalité. Tout comme la fleur est immobile de par sa nature ¹⁷⁷, aucune personnalité ne doit donc résister dans une femme-*fleur* objet, "réfugiée, enclose, résumée, dans son corps" (*Recherche*, t. 3, p. 578). Qu'il s'agisse à cet effet des jeunes filles côtoyées à Paris ou de celles connues à Balbec, de toutes ces petites laitières, vendeuses de magasins, crémiers, blanchisseuses, marchandes de fruits ou jeunes paysannes rencontrées dans les champs, peu importe. Car c'est moins la condition sociale ¹⁷⁸ que la docilité et la soumission qui comptent ; chacune

¹⁷⁷ Cf. "une *immobilité* de nymphéas" (*Recherche*, t. 3, p. 203).

¹⁷⁸ Apparemment, les midinettes et les demi-mondaines sont d'autant plus préférables que l'abaissement de la condition sociale est en relation proportionnelle avec les mœurs faciles. D'où semble-t-il l'intérêt porté à la "dame en rose", à Mlle d'Orgeville et à la femme de chambre de la baronne Putbus, dans le choix d'objet sexuel. La réputation douteuse étant, selon S. Freud, l'une des conditions de la vie amoureuse d'un névrosé. Car "la femme chaste et insoupçonnable n'exerce jamais l'attrait qui l'élèverait au rang d'objet d'amour ; seule l'exerce la femme qui d'une façon ou d'une autre a une mauvaise réputation quant à sa vie sexuelle" (1969, p. 48). Ce qui n'exclut pour autant la surestimation attribuée à des femmes de la sorte : cf. "Dans la vie amoureuse normale, la valeur de la femme est <...> rabaissée au fur et à mesure qu'on se rapproche de ce qui caractérise la putain. Or ce sont des femmes ainsi caractérisées que les hommes du type qui nous occupe, traitent comme des objets d'amour *de la plus haute valeur* <...> et même les objets d'amour peuvent <...> se substituer si souvent les uns aux autres qu'ils arrivent à *former une longue série*" (op. cit., p. 49). Dans tous les cas, le choix d'objet résulte de la fixation précoce à la mère, car "ce choix d'objet bien particulier et ce comportement amoureux si étrange ont la même

d'entre elles aurait convenu au rôle réservé à condition qu'elle ressemble à peu de choses près à ces "fleurs apprivoisées" : "obéissantes à mes caprices, de simples jeunes filles en fleurs" (*Recherche*, t. 2, p. 71, op. cit., t. 3, p. 577).

Quoiqu'il en soit, ces particularités de la femme objet surprennent d'autant moins, dans la *Recherche*, qu'elles répondent à cette répartition des fonctions, traditionnellement établie dans les rapports entre l'homme et la femme, où le principe actif revient obligatoirement à l'homme, et le principe passif à la femme ¹⁷⁹. Et si les traits afférents /docilité/ + /soumission/ + /passivité/ sont ainsi conférés à 'femme-*fleur*' par insertion, sans trop surprendre le lecteur, c'est parce que le parcours interprétatif est en grande partie conditionné par les relations pour ainsi dire "normatives" qui s'instaurent entre les taxèmes //homme// et //femme// :



Remarque :

(i) S1 : 'homme' ; S2 : 'femme' ; S3 : 'principe actif' ; S4 : 'principe passif'.

(ii) De toute façon, le principe actif de l'homme est présent dans de telles locutions métaphoriques comme "cueillir la fleur" ou "couper la fleur à la racine" : cf. "J'étais fier aussi d'*avoir coupé à la racine*, d'*avoir cueilli*, d'*avoir*

origine psychique <...> : leur source est dans la fixation de la tendresse de l'enfant à sa mère et ils représentent l'une des issues de cette fixation" (op. cit., p. 50).

¹⁷⁹ De toute façon, l'inversion de rôles est souvent considérée, dans les discussions théologiques, comme un "crime contre nature", voire un "sacrilège", la "perversion de l'œuvre de Dieu" et la "cause du déluge". Cf. "Dans l'acte conjugal, *l'homme est actif* <agens> et la *femme passive* <patients>" ; "plus conforme à la nature des choses que *l'homme agisse* et que *la femme subisse* <...> la cause du déluge a été que les femmes, transportées de folie, avaient abusé des hommes" (J. Viguierius, *Institutiones theologicae*, Paris, 1580 ; T. Sanchez, *De sancto matrimonio sacramento*, Anvers, 1607, t. III, livre IX, dispute 16, n°1 - d'après Flandrin, 1986, pp. 129-130, 349-350).

dérobé à tous les autres <...> *la plus belle rose d'entre les jeunes filles en fleurs*" (*Recherche*, t. 3, p. 171) ; "de simples jeunes filles en fleurs, desquelles je n'étais pas médiocrement fier d'*avoir cueilli*, dérobé à tous, *la plus belle rose*" (op. cit., t. 3, p. 577).

a) *si passive et si douce pour se laisser chiffonner comme une fleur*

Apparemment, cette évaluation trouve sa raison d'être dans l'épisode de la possession d'une femme facile qu'est la femme de chambre de Mme Putbus. Plus cette femme "efface d'elle toute intention", en se laissant chiffonner comme une fleur, plus elle adopte le principe passif qui aurait plutôt convenu à une plante, et non à un être humain. Extrêmement docile, elle se transforme en un objet facile à manier dont le Narrateur dispose à son aise : cf. "L'instant de la possession est celui où *la femme efface tellement d'elle toute intention, toute passion, se fait si passive et si douce pour se laisser chiffonner comme une fleur*" (*Recherche*, t. 4, p. 729) ; "le charme des corps des femmes *faciles et maniables* qui finissent par nous *évoquer toujours les plaisirs de la nature* parce que *ce sont les seuls qui sont toujours prêts à venir les partager avec nous <...> aucune personnalité qui nous résiste <...> nous pouvons nous coucher sur eux comme sur le rocher et sur l'herbe <...> en les chiffonnant comme une fleur*" (op. cit., t. 4, p. 731).

De toute façon, les interprétants internes au texte sont d'une utilité notable : cf. "passive et douce", "faciles et maniables", "plaisirs de la nature", "toujours prêts", "aucune personnalité", etc. Même s'ils n'établissent pas la connexion d'univers, ils la signalent. Plus ils donnent les instructions au parcours d'actualisation, plus ils entraînent la sélection des traits spécifiques à la fois communs pour 'femme', 'fleur', 'nature' et 'objet'. Quoique afférents pour tous les termes de la relation, ils demeurent socialement normés pour 'nature', à condition que cette "matière première" soit entièrement soumise à l'homme, à l'époque de la griserie du progrès technique (cf. Barrau, 1990, pp. 9-58). D'autant plus pour une femme-*fleur* objet *a priori* facile : cf. "mon plaisir d'avoir Albertine à demeure chez moi était <...> celui d'avoir retiré du monde où *chacun pouvait la goûter à son tour, la jeune fille en fleurs* qui, si

du moins elle ne me donnait pas de grande joie, en privait les autres" (*Recherche*, t. 3, p. 585).

b) fleur ouverte d'avance <...> comme des palais hospitaliers

Vue sous cette lumière, la femme-*fleur* est symboliquement équivalente, au moins dans la façon de se laisser faire, à une fleur d'orchidée fécondée par un insecte : un bourdon, une abeille ou un papillon. Quoique ardentes en amour ¹⁸⁰, elles se conforment toutes les deux à cette fameuse répartition de rôles, "prescrite par la nature", selon laquelle le principe actif est traditionnellement réservé à l'insecte-*homme* : cf. "les fleurs étaient ouvertes comme des palais hospitaliers. On voyait une abeille qui venait de loin et entraît pour une fois dans le jardin du notaire <...> elle avait beaucoup à emporter aujourd'hui, pénétrait jusqu'au fond de chaque fleur, se laissant glisser, descendant jusqu'au fond d'une gueule rose, se laissant tout entière recouvrir par les blancs voiles d'un volubilis" (*JS*, pp. 327-328) ; "si le miracle devait se produire, l'arrivée presque impossible à espérer <...> de l'insecte envoyé de si loin en ambassadeur à la vierge qui depuis longtemps prolongeait son attente. Je savais que cette attente n'était pas plus passive ¹⁸¹ que chez la fleur mâle, dont les étamines s'étaient spontanément tournées pour que l'insecte pût plus facilement la recevoir ; de même la fleur femme qui était ici, si l'insecte venait, arquerait coquettement ses "styles" et pour être mieux pénétrée par lui ferait imperceptiblement, comme une jeune fille hypocrite mais ardente, la moitié du chemin" (*Recherche*, t. 3, pp. 4-5).

¹⁸⁰ Cf. "les capucines *ardentes*" (*JS*, p. 297) ; "une orchidée en *jouvenelle ardente*" (*Recherche*, t. 3, pp. 4-5).

¹⁸¹ Cf. dans le *ms* : "la fleur avait tout préparé pour la réception de l'ambassadeur s'il devait venir, et aussi des défenses pour ne pouvoir être violée par qui ne serait pas lui, et que cette attente était si peu passive" (*Recherche*, t. 3, p. 1269).

Ce qui oriente la transposition dans le sens prescrit, ce n'est pas seulement les interprétants "fleurs ouvertes", "cette attente" (quoique "si peu passive"), etc, mais aussi et d'abord les sémèmes 'vierge' et 'jouvencelle'. En connexion métaphorique avec 'fleur', ils projettent l'équivalence sur d'autres termes de la relation d'afférence jusqu'à ce qu'elle se prolonge, en fonction d'un "vraisemblable socialisé", dans les attributs "hypocrite mais ardente", "ouverte d'avance", "si peu passive", ou mieux encore : dans les prédicats à connotations nettement sexuelles : cf. "entrer", "descendre", "recevoir", "pénétrer", "violer", "se faire glisser". Si bien que la fécondation de la fleur finit par ressembler *grosso modo* à l'acte de la possession sexuelle. Apparemment, l'insecte est à la fleur ce que l'homme est à la femme, et inversement, ne serait-ce que par le type des rapports qui s'établissent entre l'*agens* et le *patiens*, c'est-à-dire entre le bourdon et l'orchidée d'une part, l'homme et la femme de l'autre.

Codifié par les normes "naturelles", sinon sociales, il est strictement suivi dans le texte proustien. D'où la proportion d'analogie *narrateur : Albertine :: abeille : fleur*, selon laquelle le premier terme est au deuxième ce que le troisième est au quatrième : cf. "une abeille sortant gorgée d'une fleur qu'elle vient de visiter et qui trouve tout de suite à côté d'elle la fleur ouverte d'avance où elle va trouver un nouveau nectar. C'est à de telles fleurs que m'avaient toujours fait penser Albertine et ses amies se détachant sur le plan lumineux et incliné des eaux" (*Recherche*, t. 3, p. 1267).

Les rapports entre le sujet et l'objet étant partout les mêmes, les relations entre la fleur et l'insecte sont équivalentes aux relations qui existent entre la plante et le jardinier. Ce qui donne la proportion d'analogie, selon laquelle la fleur est à l'insecte ce que la plante est au jardinier. Autorisée par *comme* en fonction d'enclosure, elle continue à convoquer d'autres traits spécifiques, notamment l'habileté du sujet à l'égard de l'objet. Aussitôt perçue comme une

"habileté professionnelle", elle sert de relais à une vaste transposition suivie : cf. 'insecte' -> 'ouvrier', 'chirurgien', 'médecin', 'musicien' : "On voyait une abeille qui venait de loin et qui entraît pour une fois dans le jardin du notaire, comme cet ouvrier qui est venu arranger quelque chose dans le jardin <...> cette habileté est presque chez elle dans les dépendances de l'habileté professionnelle, comme un chirurgien sait défaire un bandage, un médecin militaire détacher un sabre, un musicien fermer un piano" (JS, pp. 327-328).

c) *comme si en dormant elle était devenue une plante <...> une chose inconsciente et sans résistance de la muette nature*

De même, la véritable possession d'Albertine n'est apparemment possible que dans ces moments privilégiés du sommeil quand elle est réduite à l'immobilité végétale (cf. Viers, 1975, p. 157). Aussi inerte qu'une plante du jardin, elle est dépouillée de ses "caractères d'humanité" pour s'identifier à "une chose inconsciente et sans résistance de la muette nature" : cf. "Etendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans *une attitude d'un naturel* qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleur qu'on aurait déposée là <...> comme si, en dormant, elle était devenue *une plante*. Par là son sommeil réalisait dans une certaine mesure, la possibilité de l'amour <...> En fermant les yeux, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un après l'autre, ses différents caractères d'humanité qui m'avaient déçu depuis le jour où j'avais fait sa connaissance. Elle n'était plus animée que de la vie insouciant des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange et qui cependant m'appartenait davantage <...> En la tenant sous mon regard, dans mes mains, j'avais cette impression de la posséder tout entière que je n'avais pas quand elle était réveillée. Sa vie m'était soumise <...> Il me semblait à ces moments-là que je venais de la posséder plus complètement,

comme une chose inconsciente et sans résistance de la muette nature" (*Recherche*, t. 3, pp. 578-581).

Telle est la Belle au bois dormant qui ne se réveille qu'après un chaste (?) baiser que lui donne un chevalier errant ¹⁸². Même si elle n'est pas déposée dans un cercueil de verre ni entourée d'une forêt qu'il faut pénétrer, son sommeil n'en est pas moins symbolique. Quoiqu'il en soit, il sert de bon prétexte à la transposition qui survient. Connue pour le ralentissement de la respiration, la suspension de la conscience et la résolution musculaire, elle représente un contexte d'autant plus plausible que ses particularités spécifiques sont facilement réinterprétées comme la vie parfaitement naturelle.

Cependant, le sommeil de l'Albertine-*plante* nous apprendrait peu sur sa véritable nature, si nous en restions à l'immobilité végétale. Non qu'elle soit peu importante dans le texte, mais parce qu'elle est conjointe à des images de la nature, tels le clair de lune, le ciel, la mer et la plage de sable. Opération dialectique, la transposition s'effectue d'un contenu à l'autre, où la relation précédente n'est pas sans permettre la relation qui suit : cf. le sommeil -> *une attitude d'un naturel, la vie insouciant des végétaux* ; le corps allongé sur le lit -> *une longue tige en fleur, une plante, tout un paysage, une plage, la baie de Balbec devenue douce comme un lac* ; le souffle -> *cette murmurante émanation mystérieuse, un zéphir marin, ce clair de lune* ; les traits féminins -> *les beautés de la nature* ; la chevelure descendue le long du visage -> *ces arbres lunaires grêles et pâles* ; la respiration -> *un reflux, les feuillages qu'une brise inattendue convulse pendant quelques instants* ; les

¹⁸² De toute façon, les versions sont nombreuses. En dehors de la Valkyrie Brynhild plongée dans un sommeil léthargique par la pique d'une épine, c'est l'histoire de la Blanche-Neige de Grimm, La Belle et la Bête, Amour et Psyché, etc. Autres exemples, cf. Bayard, 1961, pp. 114-114.

mains et les perles -> *ces barques, ces chaînes d'amarre que fait osciller le mouvement du flot.*

Evidemment, toutes ces images ne sont pas dues au simple hasard. Objet d'une évaluation positive, la transposition relève fortement du retour proclamé à la Nature. Cependant, à s'en tenir aux critères évaluatifs, on risque de réduire la surestimation de la nature aux seuls effets du "retour au paganisme" (R. de Gourmont, 1907, p. 214). La relation figurée n'en est pas complètement dépourvue, bien au contraire, mais elle implique par ailleurs les contenus subjectifs qui s'en servent de prétexte pour dissimuler les véritables raisons de la transposition. Comme il n'y a pas d'effet sans cause ni cause sans effet, toutes ces images du retour au sein de la nature ne sont vraisemblablement pas si innocentes. Parfaitement symboliques, au sens psychanalytique, elles portent sur les motifs de l'enlacement et du recouvrement (cf. Jung, 1987, pp. 403-409, 591 ; Kristeva, 1994, p. 147).

En effet, plus la jeune fille s'identifie au paysage maritime, plus elle permet cette étrange fusion qui s'opère entre le sujet et l'objet : Albertine et le paysage, Albertine-mer et le narrateur. Telle est la mer maternelle qui engloutit et enfante le soleil. Néanmoins, les métamorphoses survenues au corps féminin ne sont évoquées, aussi paradoxal que cela puisse paraître, que pour permettre de revenir, en circuit fermé, à ce même corps de beauté, aussitôt perçu à travers les images de la nature ¹⁸³. Comme si l'opération

¹⁸³ Quant aux exemples de la projection immédiate, cf. "Mais si *ce désir qu'une femme apparût ajoutait pour moi aux charmes de la nature quelque chose de plus exaltant, les charmes de la nature*, en retour, élargissaient ce que celui de la femme aurait eu de trop restreint. Il me semblait que *la beauté des arbres c'était encore la sienne* et que l'âme de ces horizons, du village de Roussainville <...> son baiser me la livrerait ; <...> *la passante qu'appelait mon désir me semblait être non un exemplaire quelconque de ce type général : la femme, mais un produit nécessaire et naturel de ce sol* ; <...> Mais errer ainsi dans les bois de Roussainville sans une paysanne à embrasser, c'était ne pas connaître de ces bois le trésor caché, la beauté profonde. *Cette fille que je ne voyais que criblée de feuillage, elle était elle-même pour moi comme une plante locale* <...> *la saveur profonde du pays*" (Recherche, t. 1, pp. 154-155) ; "Pour *les belles filles qui passaient*, du jour où j'avais su que leurs joues pouvaient être embrassées, j'étais devenu curieux de leur âme. *Et l'univers*

dialectique bouclait ainsi la boucle, les formes féminines ne deviennent le plus naturellement sublimes qu'à condition que les formes naturelles engendrent les rondeurs féminines. De sorte que les nuages "s'arrondissent" au-dessus de la forêt, tandis que les "belles collines bombées" s'élèvent "comme des seins" (*Recherche*, t. 1, p. 646).

Le sommeil est par ailleurs figuré comme "une vie plus inanimée que celle de la méduse" (op. cit., t. 3, p. 630) pour investir aussi dans une image maritime, et non pour s'aligner, après Michelet, sur l'évaluation positive "du point de vue de l'histoire naturelle et de l'esthétique" (op. cit., t. 3, p. 28). En premier lieu, c'est parce que le paysage marin que la jeune fille endormie symbolise n'est apparemment pas sans rappeler cet animal qui vit dans l'eau de mer, tout comme il rappelle le mouvement du flot, les barques et la plage de sable, pour cette simple raison de principe qu'il est considéré comme le métasémème de 'méduse', 'barque' ou 'plage de sable'. Pour autant, l'apparition de la méduse est loin d'être justifiée par cette allusion à la contiguïté spatiale attestée. Quoique les deux représentations soient susceptibles de s'évoquer mutuellement¹⁸⁴, sa véritable signification est ailleurs.

Du moment que le contenu de la molécule sémique 'méduse' sert de relais à plusieurs thèmes conjoints, où le règne animal convoque le végétal, la stérilité implique l'homosexualité, le sommeil confine à la mort et à la

m'avait paru plus intéressant" (op. cit., t. 2, p. 72) ; "je me disais que *ces rencontres me faisaient trouver encore plus beau un monde* qui fait ainsi croître sur toutes les routes campagnardes des fleurs à la fois singulières et communes, trésors fugitifs de la journée, aubaines de la promenade" (op. cit., t. 2, p. 74) ; "telle *fillette* qui nous croisait et déjà n'était plus à portée de ma vue comme *la statuette du plaisir* que jusqu'ici je désirais seulement vaguement et *dont elle me donnait la forme, décor rustique* qui disparaissait bientôt *entre les bleuets et les coquelicots*" (op. cit., t. 2, p. 917) ; "*la silhouette d'une de ces fillettes*, qui me permettait de préciser *les bonheurs dont était à ce moment prodigue la matinée*" (op. cit., t. 3, p. 1137).

¹⁸⁴ De même, une patiente s'exclame quand C.-G. Jung lui explique le sens maternel de l'eau : "Cela me fait frissonner comme si je touchais une *méduse*" (1987, p. 539).

sexualité, tandis que la différence des sexes renvoie à la négation de la mort, il passe pour un connecteur de plusieurs isotopies spécifiques entrelacées ¹⁸⁵. De toute façon, il en est ainsi pour son trait /inanimé/, aussitôt invoqué comme *analogon* de la rupture d'avec la vie, voire comme une anticipation de la mort ¹⁸⁶.

D'où la relation d'afférence 'sommeil' -> 'mort' : cf. "Ce fut une *morte* en effet que je vis quand j'entrai ensuite dans sa chambre <...>. On eût dit, comme dans certains Jugements derniers du Moyen Age, que la tête seule surgissait hors de la tombe, attendant dans son *sommeil* la trompette de l'Archange" (*Recherche*, t. 3, p. 862).

En effet, plus le sommeil passe pour "une attaque de paralysie" (op. cit., t. 3, p. 630), plus il implique la cessation définitive de la vie ¹⁸⁷. Cependant, la relation figurée nous apprendrait peu sur le symbolisme de la transgression, si nous en restions à cette rupture réciproque que sont le sommeil, la mort et les fantasmes sexuels ¹⁸⁸. Non que l'épisode en soit entièrement privé, mais parce qu'il est conjoint, par le biais de la molécule sémique qu'est 'méduse', à un faisceau d'isotopies induites par la récurrence de tels traits spécifiques comme /stérilité/, /homosexualité/ et /mort/ ¹⁸⁹. De sorte que les

¹⁸⁵ Pour l'analyse de cet exemple, cf. Rastier, 1987, pp. 208-209.

¹⁸⁶ Pour l'analyse des thèmes du sommeil et du réveil, cf. Milly, 1979, 1980 ; Brun, 1982 ; Kristeva, 1994, pp. 219-222, 291-294.

¹⁸⁷ Autorisée par les interprétants internes au texte, la transgression est d'ailleurs motivée par les interprétants de la tradition chrétienne, où le sommeil est souvent considéré comme une sorte de mort. Cf. "Après ces paroles, il leur dit : Lazare, notre ami, dort ; mais je vais le réveiller. Les disciples lui dirent : Seigneur, s'il dort, il sera guéri. Jésus avait parlé de sa mort, mais ils crurent qu'il parlait de l'assoupissement du sommeil" (Jean, 11, 11-13).

¹⁸⁸ Une association d'autant plus plausible, dans la culture, que le baroque et l'art érotique du XVIII^e siècle ne cessent de rapprocher les images de l'agonie et de la transe amoureuse (cf. Ariès, 1975).

¹⁸⁹ Cf. "Méduse ! Orchidée ! <...> Ne sont-elles pas, avec le velours transparent de leurs pétales, comme les mauves orchidées de la mer ? Comme tant de créatures du règne animal et du règne végétal, comme la plante qui produirait la vanille, mais qui, parce que, chez elle, l'organe mâle est séparé par une cloison de l'organe femelle, demeure stérile si les oiseaux-mouches ou certaines petites abeilles ne transportent le pollen des unes aux autres

métamorphoses survenues à Albertine endormie trouvent leur véritable explication dans plusieurs figures étroitement liées, autrement dit : dans ces conjonctions qui s'établissent progressivement entre la jeune fille et la nature ; la jeune fille transformée en paysage marin et le narrateur ; le règne naturel, l'hermaphroditisme et l'homosexualité ; le sommeil, la possession physique et la mort. Si l'idée de la mort conjoint Eros à Thanatos, la fusion imaginaire qui s'opère avec le corps d'Albertine relie le désir sexuel au désir du retour au ventre de sa mère. Cet enlacement se produit justement au sein de la nature maternelle qui permet d'effacer les limites entre le sujet et l'objet afin de combattre, en dernière analyse, la menace de morcellement et l'idée même de la mort (cf. Pottier, 1990, pp. 471-481). D'où cette conviction du sujet qu'il ne peut pas mourir du moment que tout cela repose sur lui : ce ciel, ces nuages, cette forêt et ces belles collines bombées comme les seins des deux côtés du fleuve (*Recherche*, t. 1, p. 646).

Conclusions

(i) Quoique disparates, le végétal et le féminin sont régulièrement mis en connexion. L'allotopie générique suspendue, les formes corporelles s'identifient aux formes végétales, et inversement. Comme le métaphorisant et le métaphorisé changent facilement de place, la relation d'afférence est parfaitement transitive. Soit elle va du végétal au féminin, soit du féminin au végétal. Loin de se réduire aux rapports symétriques entre l'incompatibilité et l'identité, elle est le plus souvent orientée, en fonction des traits évaluatifs mis en jeu. C'est ainsi que le comparant féminin active surtout les particularités spécifiques du beau physique. Si bien que les traits sélectionnés

ou si l'homme ne les féconde artificiellement, M. de Charlus <...> était de ces hommes qui peuvent être appelés exceptionnels ..." (op. cit., t. 3, p. 28).

dans 'femme' sont finalement attribués à 'fleur' par insertion. Comme l'actualisation d'un trait commun n'est pas sans entraîner la sélection des autres, il n'y a rien de surprenant si la relation figurée se prolonge inévitablement dans la spécification des particularités du physique emphatique.

Peu importe les disparates, le parcours d'actualisation met en jeu diverses particularités communes, soit les traits /délicatesse/ + /fraîcheur/ + /lisse/ pour la belle peau des aubépines et des pommiers ; /flexible/ pour la "taille svelte" des lilas ; /blond/ + /répandu/ pour la "chevelure blonde et répandue" du marronnier ; /frisé/ + /frais/ + /odorant/ pour "les boucles parfumées" des lilas ; /charnu/ + /peu coloré/ pour les pétales-*lèvres* des aubépines ; /souriant/ + /radieux/ pour l'efflorescence-*sourire* du camélia ; /petit/ + /myope/ + /distrain/ pour le regard des étamines-*prunelles*, etc. Même si les traits insérés ne comptent pas parmi les traits inhérents, rien n'empêche de les produire par l'inférence des normes codifiées que sont les prescriptions d'un code de la beauté. Ce qui explique pourquoi les boucles des lilas sont frisées, le feuillage du marronnier ressemble à la "chevelure blonde répandue", les pétales des aubépines sont "d'un rose plus vif presque rouge comme des lèvres", tandis que les fleurs des lilas évoquent la taille des petites dames bien faites.

Quant au comparant végétal, il induit à 'femme' tout ce qu'il a de naturel et d'ornemental, dans la culture, pour en faire une sorte de femme-*fleur* objet. D'où les relations figurées suivies : la jeune fille -> 'belle rose mousseuse' ; les joues -> 'rose' ; les cils -> 'pétales' ; les cheveux -> 'variété végétale' ; le profil -> 'certaines grappes de fleurs roses' ; les yeux -> 'myosotis', 'cyclamen', 'rose', 'violette' ou 'pervenche' ; la silhouette -> 'tige de rose' ; la peau -> 'peau d'un bouton d'or' ; la bouche entrouverte -> 'fleur éclosse', etc.

(ii) Sémantiquement parlant, la transposition s'effectue selon les parcours d'actualisation élémentaires (cf. Rastier, 1987, pp. 82-83, 190-191). Soit :

a) D'un sème inhérent à un autre sème inhérent. Ainsi, le trait /rouge/ est en même temps inhérent dans 'lèvres' et 'pétales' : "les pétales <...> d'un rose plus vif presque rouges comme des lèvres" (*Recherche*, t. 1, p. 864).

b) D'un sème inhérent à un sème afférent. Ainsi, le trait inhérent /immobilité/ dans 'plante' permet d'actualiser /immobilité/ dans 'elle' : "comme si en dormant elle était devenue une plante" (op. cit., t. 3, p. 578). Ce qui entraîne l'actualisation des traits socialement afférents /docilité/ et /soumission/.

c) D'un sème afférent à un sème afférent. Ainsi, le trait /virginité/, socialement afférent à 'blanc', y est actualisé dans le contexte 'robe des mariées'. Ce qui permet d'actualiser le même trait dans 'petits bouquets' : "de petits bouquets de boutons blancs comme il y en a sur la robe des mariées" (op. cit., t. 1, p. 865). Par ailleurs, la perte de virginité, traditionnellement afférée à toutes les nuances du rouge, s'actualise dans le contexte 'fête nuptiale maintenant terminée' : "la traîne de satin blanc des fleurs rougissantes" ou "le plus merveilleux satin rose" (op. cit., t. 2, p. 67).

d) D'un sème afférent à un sème inhérent. Afférent pour 'étamines blanches', le trait /virginité/ est en revanche inhérent pour 'immaculées' : "étamines blanches immaculées" (op. cit., t. 1, p. 858).

(iii) La relation d'afférence est en grande partie facilitée par divers connecteurs d'univers (cf. Rastier, 1987, pp. 161-163, 194-195, 200-201). Tout en suspendant l'allotopie, ils orientent la sélection des sèmes spécifiques.

Soit donc :

a) les contextes équatifs :

- *N1 de N2* : cf. "sa luxueuse chair de fleur" (*Recherche*, t. 3, p. 999) ;

- *N1 est N2* : cf. "les filles sont <...> la flore particulière de Balbec" (op. cit., t. 3, p. 1077) ;

b) les expressions en fonction d'enclosure :

- *comme* : cf. "ces jeunes filles posées toutes en fleurs pour un soir sur ces parquets <...> comme des roses qu'on a mises sur un reposoir" (op. cit., t. 3, p. 978) ;

- *faire penser à* : cf. "la fleur ouverte d'avance <...> c'est à de telles fleurs que m'avaient toujours fait penser Albertine et ses amies (op. cit., t. 3, p. 1267)

- *apparaître* : cf. "Certes par les jours clairs Paris m'apparaissait innombrablement fleuri de toutes les fillettes" (op. cit., t. 4, p. 135), etc.

(iv) Le parcours d'actualisation est souvent orienté par les connaissances encyclopédiques antérieurs à l'œuvre. Cependant, les rapports d'analogie qui s'établissent entre les univers ne sont vraisemblablement nécessaires que pour situer la ressemblance référentielle dans le contexte symbolique, et non ornemental. Sinon, pourquoi insister tant de fois sur les métaphores si peu cognitives comme la jolie rose du visage, le velours des cils-*pétales* ou la silhouette élancée en tige de fleur, si ce n'est pas pour diminuer voire réprimer les tendances jugées dangereuses ? Quoique appauvrie, la métaphore de femme-*fleur* n'en est pas moins salvatrice. Tout en agissant en mécanisme de défense, elle transfère les pulsions libidinales sur les guirlandes d'orchidées, les branches de mimosa ou les pétales de rose, mises au corsage, c'est-à-dire sur toutes ces belles formes prohibées, offertes aux regards mais censurées pour le sujet, sur les fleurs qui y sont si ingénieusement apposées en complément d'ornement.

Décidément, c'est un saut *ailleurs* d'autant plus facile à effectuer que les traits féminins et les fleurs, le symbolisé et le symbolisant, sont en contiguïté spatiale attestée : cf. "leur chair apparaissait des deux côtés d'une

sinueuse branche de mimosa ou sous les larges pétales d'une rose" (*Recherche*, t. 2, p. 716, cf. op. cit., t. 2, p. 833). Autant la femme-*fleur* signifie un objet de désir sexuel frappé d'interdit, sans que le sujet puisse en définir la véritable nature, autant les relations d'afférence deviennent aussi obsessionnelles que les métaphores étudiées par Charles Mauron.

De toute façon, le parcours d'actualisation en est tellement influencé, au moins dans le choix des procédés sémantiques (cf. Rastier, 1987), qu'il procède moins par l'analyse et la conservation que par la transposition et la substitution. De sorte que les sémèmes-source de l'univers féminin sont successivement réécrits par les sémèmes-but de l'univers végétal, et inversement.

Chapitre III. Du végétal au catholique

"leur parfum s'étendait aussi onctueux, aussi délimité en sa forme que si j'eusse été devant l'autel de la Vierge" (*Recherche*, t. 1, p. 136).

Objet de multiples métamorphoses, le thème végétal tend de plus en plus à se conformer à ce principe suprême, selon lequel "tout peut être métamorphosé en tout" (Tadié, 1971, p. 432). Comme s'il voulait prouver que le sens n'est rien d'autre que la possibilité même de transcodage¹⁹⁰, il continue à se faire évaluer autrement que dans les termes botaniques jusqu'à ce que son essence particulière se dévoile dans une de ces "vérités écrites à l'aide de figures" (*Recherche*, t. 4, p. 457)¹⁹¹ Sous ce rapport, "bien faire les métaphores", c'est non seulement "apercevoir les ressemblances" (Aristote d'après Todorov, 1977, p. 317), mais aussi et d'abord projeter la similitude sur les termes *a priori* différents, sitôt perçus comme semblables. Et si le "choc des contrastes" donne souvent un vertige (Kristeva, 1994, p. 269), c'est parce que l'effet d'incongruité s'accroît en proportion avec le nombre de traits incompatibles : moins il y a de traits communs, plus ambiguë est la transposition (cf. Ricœur, 1991, t. 1, pp. 152-153).

Certes, la connexion s'avère d'autant plus radicale que la chose qui en fait l'objet n'est guère plus reconnue pour ce qu'elle est normalement. La culture

¹⁹⁰ Cf. "La signification n'est donc que cette transposition d'un niveau de sens à un autre, d'un langage dans un langage différent" (Greimas, 1970, p. 13).

¹⁹¹ Cf. "la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style <...> il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore" (*Recherche*, t. 4, p. 457, 468). Cf. "ce n'est donc pas dans les impressions que réside la connaissance, mais dans les rapprochements dont elles sont l'occasion pour la pensée. Dans ce dernier cas en effet il est possible, à ce qu'il semble, d'entrer en contact avec l'être et avec la vérité, tandis que c'est impossible dans l'autre cas" (Platon, *Thétète*, 186).

en connaît plusieurs exemples. Telle est paraît-il l'évolution de la verrière d'église, de la fenêtre-*roue* à la fenêtre-*rose*, qui se produit avec le changement de comparant. En effet, si l'*oculus* de la basilique romane est marqué par la *Roue de la Fortune*, la rose de la cathédrale gothique s'inspire plutôt de la *Rose de la Vie* (cf. Cowen, 1979).

A quelques différences près, le principe reste le même quand les sémèmes-source d'origine botanique sont réécrits, dans la *Recherche*, par les sémèmes-but d'origine religieuse. Car le végétal proustien est par ailleurs conjoint aux termes du domaine //religion// pour évoquer, çà et là, les festivités du mois de Marie, les offrandes sacrées, l'église du village et l'autel de la Vierge. Les rapports établis sont parfaitement transitifs. Ce qui n'exclut pas pour autant la vectorisation ¹⁹². En dépit de la rotation des traits induits, chacun des termes concernés assume, à un moment donné, la fonction qui lui incombe selon la place qu'il occupe dans la relation figurée. Comme l'évaluation va du comparant au comparé, et non inversement, le résultat ne se fait pas attendre. Soit c'est l'église qui emprunte à la plante du pays tout ce qu'elle a de naturel et d'ornemental, soit c'est la plante qui emprunte à l'église tout ce qu'elle a de mystérieux et de sacré.

A cet effet, la question est de savoir quelle est la connexion qui réalise une amplification, autrement dit : lequel des domaines est plus valorisé dans la culture : //nature// ou //religion// ? La réponse n'est pas donnée puisque l'évaluation est toujours "le fait des normes axiologiques, variables selon les sociolectes et les idiolectes" (Rastier, 1987, p. 203). D'où cette transitivité, en grande partie due à l'oscillation entre l'orthodoxie catholique et le paganisme, les normes exégétiques et les traditions littéraires.

¹⁹² Cf. la position soutenue par R. Barthes : "Le renversement est une loi. Tout trait est appelé à se renverser, par un mouvement de rotation implacable <...> la métaphore, contrairement à ce que la rhétorique a longtemps pensé, est un travail de langage privé de toute vectorisation : elle ne va d'un terme à un autre que circulairement et infiniment" (1971 b, p. 1220, 1221).

Vraisemblablement, la relation *fleur* -> *église* semble dominante. Car il ne s'agit de rien moins que de construire une fleur-église, comme si la connexion se conformait ainsi à cette strophe baudelairienne : "La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles / ; L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers" (*Correspondances, Fleurs du Mal*, 1857).

D'où les relations d'afférence : 'feuillage' -> *ce dôme des arbres*, 'fleur' -> *le tabernacle* (*JS*, p. 335) ; 'lilas' -> *un clocher de couleur* (op. cit., p. 278) ; 'tige de fleur' -> *le petit clocher du réséda* (op. cit, p. 461) ; 'rose' -> *coupe de sang* (op. cit, p. 321) ; 'parfum' -> *l'offrande modeste mais exquise* (op. cit, p. 331) ; 'épine rose' -> *les châsses dans les chapelles obscures* (op. cit, p. 331) ; 'aubépine' -> *l'arbuste catholique* (*Recherche*, t. 1, p. 136), etc.

Remarque : Cependant, contrairement à ce qu'on prétend assez souvent, le sens littéral n'est pas aboli par sa propre impertinence. Même si l'énoncé métaphorique établit une nouvelle pertinence, il n'est tout de même pas question de raser le sens littéral, de fond en comble. Plutôt que d'une substitution, il s'agit d'une interaction, car le sens propre ne disparaît jamais derrière le sens figuré. L'incompatibilité persiste, ne serait-ce que pour maintenir la relation de différence aussi importante que celle d'équivalence (cf. Deleuze, 1985).

En effet, qu'il s'agisse de la rosace ou de la fleur du mois de Marie, la fonction métaphorique n'abolit jamais la fonction référentielle. Si la rose du gothique flamboyant évoque les pétales d'une rose épanouie, rien ne l'empêche pour autant de demeurer une fenêtre vitrée. Si la fleur d'aubépines s'associe à l'autel d'église, rien ne l'empêche de rester plante de la famille des rosacées, fortement attachée à ses origines végétales. Si la contradiction sémique est toutefois maintenue, c'est parce que l'expression métaphorique est parfaitement ambivalente. Sinon, la métaphore ne serait guère ressentie en tant que telle (cf. Richards, 1950, ch. V, VI).

1. Le vraisemblable de la métamorphose : comme il convient ... au mois de Marie

Vraisemblablement, la connexion d'univers se réfère souvent au monde réel, sinon au monde des apparences qui passent pour réelles. Non que le texte littéraire s'aligne ainsi sur les principes d'un réalisme empirique, il n'en est pas question, mais parce que la relation d'afférence est en partie motivée par la contiguïté spatiale attestée qui existe entre les termes connectés : les fleurs du mois de Marie et l'église de Combray. Comme si cette proximité en ôtait l'ambiguïté, elle s'adonne à la logique du "fétichisme de lieu" (Genette, 1972, pp. 43-44, 45, 60). Quoique dénoncée plus tard comme une erreur de jeunesse, rien ne l'empêche de mettre sous les yeux "les objets qui figurent dans le lieu décrit" (*Recherche*, t. 4, p. 468).

Ce qui explique cet aller et retour entre le végétal et le catholique, c'est justement la situation référentielle qui leur sert de cadre familial. C'est pourquoi le trait /religieux/ est afféré à 'aubépines', et non à 'catleyas'. Il en est ainsi, et non autrement, pour cette simple raison que les festivités de la Vierge présentent un contexte socialement codifié. Qu'il s'agisse des aubépines, des boules de neige ou des pommiers en pleine floraison, les fleurs du mois de mai sont traditionnellement inséparables de la fête et des mystères sacrés en l'honneur de la Vierge ¹⁹³. Si bien qu'elles finissent par former avec l'autel de l'église, l'office et l'*ave Maria*, un ensemble métaphysique cohérent. L'existence et l'idée de l'un se trouvant désormais comprises dans l'existence et l'idée de l'autre ¹⁹⁴.

¹⁹³ Cf. les boules de neige coupées par M. Santeuil pour porter à l'église au mois de Marie (*JS*, p. 326) ; les branches de l'épine rose dans les vases de l'autel (*JS*, p. 331) ; les fleurs d'aubépines sur l'autel d'église (*Recherche*, t. 1, p. 136).

¹⁹⁴ Cf. "la fleur du mois de Marie" (*JS*, p. 332) ; "comme il convient au mois de Marie" (*JS*, p. 335) ; "comme il convenait en cette fin du mois de Marie, sous les festons, les guirlandes, les reposeirs des fleurs d'épine rose et d'aubépine" (*Recherche*, t. 1, p. 852) ; "sur l'autel, où le prêtre seul pouvait monter, à côté de la Sainte Vierge étaient des branches

De même, selon G. Genette, le clocher de Combray ressemble à un épi de blé, et non à un poisson, parce qu'il se trouve en Beauce : si la mer est trop loin, le pré est très proche (1982, p. 119). En revanche, l'église de Saint-Mars-le Vêtu a tout d'un poisson de mer ¹⁹⁵, car "c'est la pensée du bain, la proximité (spatiale, temporelle, psychologique) de la mer qui oriente vers une interprétation aquatique le travail de l'imagination métaphorique" (1972, p. 43). Et le critique de conclure : "Proust choisit en chaque occurrence celle qui s'adapte le mieux à la situation ou (c'est la même chose) au contexte : qualité terrienne de Méséglise, essence maritime de Balbec" ; ou mieux encore : "Dans tous ces cas, la proximité commande ou cautionne la ressemblance, dans tous ces exemples, la métaphore trouve son appui et sa

fleuries qui faisaient pour moi partie du saint mystère <...>, puisqu'il était ordonné qu'elles fussent là, aussi bien que les prières, que l'ave Maria <...> pour faire fête à la Sainte Vierge <...> pour faire honneur à la Sainte Vierge" (op. cit., t. 1, p. 865) ; "pour louer la Sainte Vierge <...> la même essence sacrée" (op. cit., t. 1, p. 866) ; "leur décoration apprêtée avec une richesse naïve pour glorifier la Sainte Vierge" (op. cit., t. 1, p. 869) ; "C'est au mois de Marie que je me souviens d'avoir commencé à aimer les aubépines <...> posées sur l'autel même, inséparables des mystères à la célébration desquels elles prenaient part" (op. cit., t. 1, p. 110).

¹⁹⁵ Cf. "les deux antiques clochers d'un *rose saumon* <...> avaient l'air de *vieux poissons aigus, imbriqués d'écaillés*, moussus et roux, qui sans avoir l'air de bouger s'élevaient dans une eau transparente et bleue" (*Recherche*, t. 3, p. 403). Si la proximité de la mer autorise le *rose saumon* de l'église, elle n'a cependant rien à voir avec la *lingerie saumon* codifiée par le langage (d'après le *Pt Rob*). De même, la question se pose comment expliquer la relation *champs de blé* -> *océan de blé*, c'est-à-dire le terme marin mis pour les prés du *Pilote de guerre* de Saint-Exupéry : "Or le même pain, par la vertu d'une simple tache grise à la lisière d'un *océan de blé*, s'il nourrit demain la même lampe, ne formera peut-être la même flamme" (*Gallimard*, 1942). Est-ce par la position géographique par rapport à la mer, la notion des distances raccourcies avec les moyens de communication aérienne ou les conventions littéraires ?

De toute façon, le modèle d'église marine (cf. "les clochers de brume et de corail") n'est pas toujours expliqué par la proximité de la mer. Ainsi, Jo Yoshida démontre comment Bayeux, sans être ville maritime, aurait pu inspirer l'image de l'église se détachant sur la mer (d'après *Notes*, in *Recherche*, t. 2, p. 1349, n. 3). Et si chez Proust le coquelicot est à son tour décrit dans les termes de construction navale, ce n'est pas pour la proximité d'un port de mer (*JS*, p. 301, 461 ; *Recherche*, t. 1, p. 137, p. 828). Selon L. Spitzer, le raccord est dans le *champ de blé* où il pousse, et plus spécialement dans son "immense étendue", qui prépare à l'atmosphère marine si bien que *hisser, cordage, cingler, bouée, barque* et *calfat* ne sont plus inattendus (1970, p. 408).

motivation dans une métonymie : ainsi en va-t-il bien souvent chez Proust, comme si la *justesse* d'un rapprochement analogique, c'est-à-dire le degré de ressemblance entre les deux termes, lui importait moins que son *authenticité*, entendons par là sa fidélité aux relations de voisinage spatio-temporel ; <...> le rapport métaphorique s'établit entre deux termes déjà liés par une relation de contiguïté spatio-temporelle" (op. cit., pp. 43-44, 45, 60).

Ce qui donne la motivation à la relation figurée, c'est la contiguïté spatiale codifiée qui existe entre les termes rapprochés : la fleur et la cathédrale. De toute façon, il en est ainsi pour bien des "motifs tirés de la végétation du pays" (CSB, p. 88) qui viennent s'apposer en décor sculpté sur les chapiteaux d'égises romanes et gothiques. Les célèbres ouvrages de Mâle, de Ruskin et de Viollet-le-Duc, rigoureusement consultés plusieurs années durant par l'auteur de la *Recherche*, abondent en exemples de ce genre (cf. *Correspondance*, t. II, p. 456, n. 5 ; t. IV, p. 399 ; t. VI, p. 192, n. 2 ; *Recherche*, t. 2, pp. 1438-1439, note 1). Comme si ces fleurs champêtres poussaient de siècle en siècle sur les pierres des cathédrales, sinon aux environs, elles assurent la transition des styles et époques. Car depuis le roman jusqu'au gothique tardif, constate Viollet-le-Duc, le motif floral évolue *du bourgeon à la fleur épanouie*. Si dans le roman les folioles qui entourent la corbeille du chapiteau sont encore à l'état des bourgeons "à peine développés", elles s'épanouissent énormément vers 1200, et "non de cette souplesse molle de la jeune pousse, mais de la souplesse vigoureuse, puissante de la végétation qui arrive à son développement et peut braver les intempéries" (d'après Fraisse, 1989, pp. 1019-1020).

Proust reprend en bon disciple de Viollet-le-Duc ces motifs dans ses descriptions des cathédrales médiévales ¹⁹⁶, non seulement en exemple de

¹⁹⁶ Cf. "le porche d'aubépines de la cathédrale de Bourges", "le large modelé des feuilles de pierre de la cathédrale à Lisieux", "les étamines de pierre des aubépines antiques qui font depuis tant de siècles une parure jeune à la Madone sculptée, à la porte du transept sud

décor sculpté, mais aussi et d'abord en caractère transposé. Car cette évolution de la plante du bourgeon à la fleur n'est pas sans fournir le schème de typification, et pas uniquement une "belle métaphore, qui relie l'entassement des styles au processus de la création" (Fraise, op. cit., p. 1019). Plus le comparant impose les "lois secrètes" des plantes, au sens de Goethe, plus le comparé en devient aussi naturel que la végétation du pays. Alors, le clocher de Combray pousse comme un épi de blé ; l'église devient "épineuse et rouge", et fleurit "comme un rosier" (*Recherche*, t. 3, p. 401). La façade d'église de Carqueville devient "végétale" ¹⁹⁷, son porche "mobile", ses piliers "onduleux" et "fuyants", à l'instar des feuillages animés par le vent (op. cit., t. 2, p. 75).

2. Se fier aux apparences :

le petit trait ... auquel il faut ... s'attacher scrupuleusement

Même si la perception n'opère jamais en profondeur, mais toujours en surface, l'apparaître sensible continue à servir de point de départ à bien des relations d'afférence comme si elles se conformaient ainsi à ce mode de transposition qu'est la transposition *selon les choses* (Augustin, *De la Trinité*). Cela ne les dispense pourtant pas de quelques restrictions conventionnelles. Non qu'elles renoncent ainsi au fameux principe augustinien, bien au contraire, mais elles s'articulent le plus souvent en fonction d'un vraisemblable socialisé. En effet, plus le choix du comparant répond aux normes admises, moins est ambiguë la transposition. La connexion *aubépine* -> *autel* est donc exempte de surprise, du moins dans la

d'Amiens, en linteau d'aubépines en fleurs" (*En mémoire des églises assassinées*, in CSB, pp. 63-141).

¹⁹⁷ Ce qui n'empêche P.-L. Rey d'y voir après M. Butor le caractère nettement aquatique : "Grâce aux feuillages qui la recouvrent, l'église de Carqueville est tordue par les vents comme le serait une mer par les tempêtes" (*Notes*, in *Recherche*, t. 2, p. 1373, n. 1).

sélection des traits spécifiques, puisque les domaines //végétation// et //religion// sont traditionnellement situés sur le même vecteur d'évaluation ¹⁹⁸. Et cela d'autant plus que les plantes correspondent à divers types d'offrandes. Déposées sur l'autel, et parfois consommées par le feu, elles prennent, dans la pratique sacrificielle, la signification des aromates qui plaisent aux dieux (cf. Detienne, 1989 ; Bonnet, 1990).

Du moins, la relation opérée doit être conforme au critère d'acceptabilité. La métaphore *dôme de verdure* semble plausible, car le trait /hémisphéricité/ est en même temps inhérent à 'dôme' et à 'verdure'. Par ailleurs, la sus-dite verdure ne peut métaphoriser "rosaire", à moins qu'elle ne soit ornée de quelques fleurs de couleur rose ¹⁹⁹. Comme la transposition procède par les sens de la perception, il n'y rien d'étonnant si elle puise les traits d'union dans les formes et les couleurs analogues, ou passant pour telles. C'est ainsi que la configuration d'une haie d'aubépines n'est pas sans évoquer une suite de chapelles (*Recherche*, t. 1, p. 858). La tige de fleur devient un "petit clocher du réséda" (*JS*, p. 461) pour peu que tous les deux s'égalent en élan vertical. Le lilas arborescent s'associe au petit clocher de village parce qu'ils dépassent en hauteur tout ce qui se trouve à proximité avoisinante ²⁰⁰. En ces jours ensoleillés d'été ou de printemps, l'ombrage des arbres produit à peu près le

¹⁹⁸ Pour sa part, la Bible ne mentionne-t-elle pas l'amertume de l'absinthe (Ps 5, 4), l'essence odoriférante de l'aloès (Ps 45, 9 ; Jn 19, 39) ; l'effet purificateur du cèdre (Lv 14, 4 ; Nb 19, 6) ; le pouvoir aphrodisiaque des fruits de la mandragore (Gn 30, 14-16) ; la pomme du paradis (Gn 2, 16). De son côté, la palme devient une marque d'honneur (Dimanche des Rameaux) et s'applique au juste (Ps 92, 13). Le lis blanc évoque le thème de l'Immaculée et figure dans les représentations de l'Annonciation, à côté d'une palme, d'une rose ou d'une branche d'olivier. Quant à la rose, elle est en même temps attribut de la Vierge et de Jésus. Si bien que ses diverses parties reçoivent une signification symbolique complémentaire : le feuillage vert s'associe aux joies, les épines aux douleurs, la fleur plutôt à la gloire (d'après Bellinger et al., 1990, pp. 237-240 ; cf. Toporov, 1988, pp. 368-371).

¹⁹⁹ Cf. "le rosaire vivement rosé, presque rougi, de ses fleurs merveilleuses" (*JS*, p. 331).

²⁰⁰ "des lilas arborescents, qui quelquefois dépassaient en une seule flèche, comme un clocher de couleur, le toit bas de la maison (*JS*, p. 278).

même effet de clair-obscur que l'ombre mystérieuse dans une église ²⁰¹. Les feuilles de l'arbuste filtrent les rayons de soleil presque de la même façon que le vitrail cloisonné (*Recherche*, t. 1, p. 136). Le caractère luisant de l'épine rose ressemble bien aux jeux de lumière d'une châsse ²⁰². La blancheur des pommiers en fleurs rappelle la couleur des robes de mariage et de première communion (op. cit., t. 3, pp. 453-454). Tandis que l'odeur émanant de l'autel d'église n'est pas sans rappeler les boules de neige que Jean retrouve dans le parc ²⁰³.

De toute manière, la ressemblance n'est pas sans établir un rapport d'équivalence entre les objets *a priori* différents. Le paraître implique l'être parce que le sensible ne vaut absolument rien sans l'essence qui lui confère sa valeur existentielle. Quoique protégée par le "signifiant-obstacle" (Richard, 1974), elle se découvre par l'intermédiaire de quelques-uns de ces traits-*sillons* auxquels s'accrochent les sens de la perception, d'autant plus qu'ils font appel à l'interprétation. Ils ne seraient rien d'autre que des traits spécifiques parmi tant d'autres, s'ils ne permettaient de dévoiler le sens caché. C'est peut-être pour cela que G. Deleuze constate combien il est difficile de renoncer à cette croyance à une réalité extérieure, car "les signes sensibles nous tendent un piège, et nous invitent à chercher leur sens dans l'objet qui les porte ou les émet" (1986, p. 43). Tandis que J.-P. Richard (op. cit., p. 9) s'arrête longuement sur cette phrase de *La Fugitive* qui invite à réécouter,

²⁰¹ "Plus loin, dans l'ombre où elle se plaît grandir, cette ombre mystérieuse des jours ensoleillés qui ressemble à *l'ombre des églises*" (*JS*, p. 331).

²⁰² " l'épine rose faisait luire, comme luisent les châsses dans les chapelles obscures, le rosaire vivement rosé, presque rougi, de ses fleurs merveilleuses" (*JS*, p. 331).

²⁰³ "Et Jean en les regardant sur l'autel pensait à celles du lendemain qu'il allait retrouver, quand le soleil et le ciel bleu se seraient découverts de nouveau et qu'il serait retourné au parc" (*JS*, p. 326).

"sous le singulier de chaque moment vécu", "les notes fondamentales sur lesquelles notre vie est construite" ²⁰⁴.

Cependant, la réalité matérielle nous apprendrait peu sur l'essence, si nous en restions aux particularités essentiellement physiques. Elles ne sont pas totalement à rejeter, loin s'en faut, mais elles ne font pas l'objet de l'interprétation : elles n'en sont que le support. Ce qui entre en jeu, ce n'est apparemment pas la réalité telle qu'elle est, mais plutôt sa perception localisée dans certains de ses traits-*sillons* : cette partie gratinée d'une frangipane, cette odeur onctueuse des branches fleuries, cette blancheur éclatante des pétales.

Plus leurs particularités innées s'étendent à d'autres objets, plus l'effet produit contribue au décalage du contexte de départ. Aussi signalétiques que révélateurs, ils ne sont donc nécessaires que pour relancer l'analogie au-delà de l'apparaître. Tout en signalant les propriétés matérielles, telles la forme, la couleur ou la substance, ils renvoient à une réalité autre que la réalité sensible, comme si les sens de la perception se conformaient à l'*eidos* antique qui côtoie l'idée de la chose jusque dans la substance physique ²⁰⁵. Autant dire que le trait-*sillon* remplit sa fonction quand il sert de forme d'expression à d'autres formes de contenu. Sinon, pourquoi s'attacher si scrupuleusement à tel ou tel "petit trait que l'image, l'impression d'une chose avait marqué en relief sur nous", si ce n'est pas pour "en faire sortir la signification" (*Recherche*, t. 4, p. 822) ?

Sémiotiquement parlant, la réalité végétale est prise pour un véritable "langage des choses". Plus elle retrouve la forme de l'expression et la forme

²⁰⁴ Quelques lignes après, la phrase proustienne retient des mots aussi révélateurs : "J'avais l'impression, qu'augmentait encore mon désir, de ne pas être dehors, mais d'*entrer de plus en plus au fond de quelque chose de secret*, car à chaque fois je trouvais quelque chose de nouveau qui venait se placer de l'un ou de l'autre côté de moi <...> et dont on ne comprend pas encore bien la destination et l'utilité" (*Recherche*, t. 4, p. 207).

²⁰⁵ Selon l'étymologie, *eidos* signifie "aspect extérieur", "forme visible".

du contenu, plus le monde extra-linguistique est pour ainsi dire "informé <...> par l'homme qui lui donne sens grâce au jeu du signifiant et du signifié" (Courtés, 1990, p. 53). Le règne des plantes devient catholique, ses divers éléments, 'tabernacle', 'autel', 'châsse', 'chapelle', 'rosace' ou 'vitrail', parce que les particularités innées sont réinterprétées ailleurs que dans le code botanique. Comme il ne s'agit de rien moins que de construire une fleur-église, la structure végétale n'est plus définie d'après ses caractéristiques morphologiques, mais à partir de sa ressemblance, ne fût-elle que partielle, avec tel ou tel élément du monde religieux. Comme la vectorisation est désormais ordonnée par le comparant-*catholique*, il attribue ses traits au comparé-*végétal* jusqu'à ce qu'il soit complètement changé.

3. Des formes et des couleurs végétales aux formes et couleurs catholiques

a) feuilles et pistils de la passiflore -> instruments de la Passion

Or, les rapports entre le végétal et le religieux s'annoncent déjà dans les *Mélanges*, où se retrouvent les réflexions sur les cathédrales et la passion pour les stalles au bois doux, la médiation ruskienne et le désir du retour au sein de la nature, et tant d'autres propos encore, qui illustrent la confusion "de l'esthétique et de l'existential" (Dobrovsky d'après Sandre, in *CSB*, p. 686). Même si on n'est pas sans reconnaître un certain nombre de variations végétales, tels par exemple les motifs des chapiteaux d'églises tirés de la végétation du pays, la cathédrale de l'aubépine et la sève débordante de l'arbre, il ne s'agit pas encore de la construction de cet "édifice sériel" (Richard) qu'est la plante-église. Il en est ainsi pour le thème de la passiflore quand l'auteur se demande s'il est sacrilège d'en faire le présent à une

personne d'une autre religion. A l'état du bourgeon à peine développé, le thème n'est vraisemblablement bon que pour servir d'exemple contre le péché d'idôlatrie dont Ruskin s'est rendu coupable. A ces fins, il figure dans une relation d'analogie *passiflore* : /Christ/ :: maison habitée par l'écrivain : Balzac ²⁰⁶.

Plutôt que de crier au sacrilège, beaucoup plus sensible à vrai dire dans la relation d'analogie que dans le présent de la fleur, il faut surtout noter l'intérêt que Marcel Proust porte à l'étymologie du nom, comme s'il voulait se conformer ainsi à ces mots du Cratyle : "qui connaît les noms connaît aussi les choses" (cité par Ducrot, Todorov, 1972, p. 170 ; cf. Genette, 1972, pp. 1019-1044). Le rapport entre le nom et la chose s'avère aussi motivé que codifié, parce que la plante doit son nom à la forme de fleur en étoile censée évoquer les instruments de la passion du Christ. Ce qui permet d'interpréter ses différentes parties en *analogon* des clous, de la lance et de la couronne d'épine : cf. 'filaments' -> 'couronne d'épines', 'pistil muni de styles' -> 'clous', 'feuilles aiguës' -> 'lance' (cf. Rey, 1992, p. 1443).

Autrement dit, la réalité et le nom s'impliquent à tel point que les traits /sacré/ et /sacrificatoire/ sont afférés à 'fleur' par insertion.

b) fleur -> calice

Comme si la transposition cédait à ce "délire d'analogie" (Genette), la connexion d'univers se prolonge par ailleurs dans la relation *fleur* -> *calice*. Alors l'enveloppe extérieure de la fleur se transforme le plus naturellement possible en vase sacré de l'eucharistie, instrument des souffrances et du

²⁰⁶ Cf. "Mais au plus vif de mon plaisir je me demande si l'incomparable causeur - et l'auditeur qui se laisse faire - ne pêche pas également par insincérité ; si parce qu'une fleur (*la passiflore*) porte sur elle *les instruments de la passion*, il est sacrilège d'en faire présent à une personne d'une autre religion, et si le fait qu'une maison ait été habitée par Balzac <...> la rend plus belle" (CSB, p. 136).

supplice du Christ. Décidément, "les métaphores s'imposent à l'esprit comme des réalités (*Recherche*, t. 1, p. 854). Sinon, comment expliquer cet attachement immuable pour la fleur de la Passion qui réapparaît, avec si peu de changement, dans les brouillons de la *Recherche* ²⁰⁷ ? Même s'il ne s'agit pas d'une passiflore, mais d'une aubépine, rien n'empêche le rapprochement. Il n'en est pas question que la fleur du mois de Marie devienne grenadille, mais son calice est évoqué en équivalent d'un instrument de la Passion pour compléter les styles-*clous*, les filaments-*épines* et les feuilles-*lance* de la passiflore.

A quelques différences près, il en va de même pour un grand rosier de *Jean Santeuil*, qui n'est pas sans évoquer la même "coupe de sang" ²⁰⁸. Le vase sacré de l'eucharistie n'est pas lexicalisé, dans le contexte, mais rien n'empêche de "transposer les innommés nommément" (Aristote, *Rhétorique*, III, 1405 a 36 - cité par Rastier, 1987, p. 193). Ce qui oriente le parcours d'actualisation dans le sens prescrit, c'est évidemment les interprétants internes au texte : 'coupe de sang', 'pourpre', 'calice', 'sacré', 'rose', 'parfums d'Asie'. Plus leurs particularités évoquent les traits signalétiques de la Passion, plus elles contribuent à établir la connexion symbolique entre la coupe de sang et le calice, la rose bengale et le *roseau-sceptre*, la couleur végétale et le manteau pourpre du Christ, les épines et la couronne d'épines, les parfums d'Asie et l'embaumement. Les deux grands modes de transposition sont d'autant plus solidaires à ces fins que la relation d'afférence s'effectue en même temps *selon les mots* et *selon les choses*. D'une part, elle

²⁰⁷ Cf. "son calice <de fleur> avec l'instrument sacré appelé calice" (*Recherche*, t. 1, p. 854).

²⁰⁸ Cf. "Et rien n'était plus beau <...> qu'un grand rosier bengale, portant non des roses à mi-hauteur de sa tige comme des flammes hissées le long d'un mât, mais une seule rose épanouie et pourprée, *coupe de sang éclatant et sombre*, d'où ne cessaient de s'échapper, légers et violets, invisibles et onctueux, tous les parfums d'Asie" (*JS*, p. 321) ; "un rosier aux profondes *roses de pourpre*, un autre aux petites roses roses comme des *coupes* peu creusées" (*JS*, p. 473).

est orientée par l'homophonie (partielle ou complète) entre certains termes connectés ²⁰⁹. D'autre part, elle est gouvernée par l'analogie de forme : à la fois *ovale* pour l'enveloppe extérieure de la fleur et le vase sacré de l'eucharistie, et la similitude de couleur : à la fois *rouge* ou *pourprée* pour la rose et le sang du Christ. Ce qui permet à 'rose de bengale' d'emprunter à 'calice' tout ce qu'il a de symbolique, dans le sacrifice de la messe, c'est-à-dire : les traits spécifiques /sacré/ et /sacrificatoire/ ²¹⁰.

Remarque : L'image ne serait pas complète si on en restait à la catholicité. Le thème végétal n'en est pas privé, bien au contraire, mais il change d'orientation. Si bien que l'isotopie catholique tend à s'effacer devant la vestimentaire, la gastronomique et la sexuelle aussitôt que le floral se rapporte à leurs divers taxèmes. L'organe mâle producteur de pollen se confond avec le tissu léger de coton, dit aussi "étamine" ²¹¹, le calice de fleur se voit par ailleurs connecté aux joues de femme, à une frangipane ou à un gâteau d'amandes (*Recherche*, t. 1, p. 853, 870).

L'effet d'incongruité augmente en proportion avec les différences qui existent traditionnellement entre les contenus des paradigmes conjoints. A tout le moins, on pourrait parler de profanation ²¹², à condition qu'on ne soit par

²⁰⁹ Malgré l'origine différente, la mise d'un *i* à la place d'un *y* est significative à tous égards : cf. lat. *calix* "vase à boire" d'une part, et lat *calyx* "enveloppe de la fleur" de l'autre. De toute façon, elle n'est pas sans rappeler la confusion des mots, voire leur métaphorisation spontanée, assez fréquente (Rey, 1992, t. 1, p. 329).

²¹⁰ Cf. "boire le calice" (Mattieu, XX, 22).

²¹¹ "C'est sans doute que dans l'effacement des circonstances où je l'aimai d'abord, dans l'oubli des associations que je fis d'elle avec l'autel du mois de Marie, le soir, avec les robes de Mme Goupil, de ses étamines peut-être avec l'étoffe appelée étamine" (*Recherche*, t. 1, p. 854) ; "C'était M. Vington <...> qui me murmura les mots d'*étamine* et de *calice*, que je connaissais déjà parce que Maman avait revêtu pour une grande soirée une robe d'étamine, et je savais que pendant la messe le prêtre élevait le *calice* - et que sans leur donner un autre sens j'appliquais dès lors aux aubépines dont elles fixaient dans mon esprit l'image de ravissante élégance et de mysticité" (op. cit., t. 1, p. 869).

²¹² Selon B. Brun, c'est justement le pollen, tombé au fond du calice, qui implique le thème de l'homosexualité, en activant l'apparition de Mlle Vinteuil : garçon déguisé en jeune fille homasse (1984, p. 261, note 2). Le pollen s'associe avec les taches de rousseur, et métaphorise par ailleurs le sperme : cf. "les enfants qui font pour la première fois l'amour <...> s'imaginent pareils à la plante qui ne peut disséminer son pollen sans mourir tout de suite après" (*Recherche*, t. 4, p. 428).

ailleurs sensible à cette mouvance de la molécule sémique qui ne peut pas se connaître en tant que telle sans basculer vers d'autres pôles d'attraction. Et cela d'autant plus que son contenu relève de l'univers des "associations - croyances" que le sujet tient pour indéniablement vraies. Plus ces "associations d'idées ont la force de croyances", plus "les images semblent des réalités" (*Recherche*, t. 1, p. 861).

c) *pistils (au cœur de la fleur) -> chœur d'une basilique*

Et puis, la connexion d'univers se prolonge, dans *Jean Santeuil*. Même si ses métaphores sont encore ornementales et closes sur elles-mêmes (cf. Bersani, 1980), c'est ici que la plante-église commence à se faire chair. Cette fois, il s'agit des fleurs de pommiers qui évoquent une partie de nef devant le maître-autel, dite "chœur" : cf. "le petit duvet finement organisé des pistils qui étaient au cœur de la fleur, *comme une sorte d'obscur et mystérieux chœur au sein d'une éclatante basilique*" (JS, pp. 278-279). Si flagrants soient les disparates, rien n'empêche la transposition. Comme c'est souvent le cas, la relation d'afférence procède selon les deux grands modes de transposition : selon les mots et selon les choses. D'une part, elle est motivée par l'homophonie des sémèmes indexés sur les deux isotopies génériques : cf. 'cœur' vs 'chœur'. Malgré l'origine étymologique différente ²¹³, les termes juxtaposés se reflètent l'un dans l'autre pour autant que l'équivalence phonétique implique l'équivalence sémantique. D'où la relation '*cœur de la fleur*' -> '*chœur de la basilique*'.

D'autre part, elle est orientée par le rapport de similitude, aussitôt projeté sur l'organisation spatiale. La disposition des pistils de fleur apparaît comme analogue à celle du chœur de la basilique, parce que que les deux termes de la connexion représentent une partie centrale par rapport au reste du corps. Autant les pistils sont "au cœur de la fleur", autant le chœur est "au sein d'une éclatante basilique". D'où la proportion d'analogie *pistils : cœur de la fleur :: chœur : sein de la basilique*, selon laquelle le premier terme est au troisième ce que le deuxième est au quatrième. Autrement dit, la relation d'afférence résulte de l'interaction entre la métonymie-synecdoque et la métaphore. Ce qui présuppose d'abord une métonymie-synecdoque de la partie pour le tout :

²¹³ Cf. lat. *cor, cordis* pour "cœur", et lat. *chorus* pour "chœur" (Rey, 1992).

cf. 'pistiles' vs 'fleur' ou 'chœur' vs 'basilique', puis une métaphore à fondement métonymique-synecdochique : cf. 'pistiles' -> 'chœur'.

Cependant, la ressemblance factice n'est nécessaire que pour relancer l'équivalence vers les signifiés. En effet, plus les interprétants 'cœur' et 'sein' orientent la perception vers l'analogie spatiale, plus les traits /centralité/ et /intérieurité/ passent pour de véritables traits-*sillons*. Ce n'est pas sans permettre la réarticulation du perçu selon le principe métaphorique. Quoiqu'il en soit, l'actualisation d'un sème spécifique entraîne l'actualisation d'un autre. Si bien que les traits inhérents sont aussitôt suivis de traits afférents /obscur/, /mystérieux/ et /sacré/. Socialement codifiés pour 'chœur', ils sont afférés à 'pistils' par insertion.

Remarque : (i) Quoique motivée, la relation d'afférence n'est pas pour autant exempte d'ambiguïté, en grande partie due à l'acception équivoque de 'cœur' et 'sein'. Si dans le contexte donné, ces sémèmes actualisent les traits /centralité/ et /intérieurité/, il en est autrement dans d'autres contextes. Relevant du domaine //anatomie//, ils contractent par ailleurs les rapports d'attraction avec les termes corporels, à la fois indexés sur les isotopies anatomique, botanique et sexuelle : cf. 'bras d'aubépines', 'taille souple d'un lilas', 'chevelure blonde d'un camélia', 'joues fraîches des capucines', etc. Et plus encore, 'joue' se reflète dans 'sein' et 'calice', tandis que 'petit duvet des pistils' se prolonge dans 'douces joues de Mme Goupil'. Si bien que la distance métaphorique entre les domaines //anatomie//, //sexualité// et //botanique// s'annonce à vrai dire petite, sinon nulle.

(ii) En même temps, les sémèmes 'cœur' et 'sein' établissent une relation symbolique avec les sémèmes non lexicalisés qui signifient le centre spirituel : cf. *le sein de Dieu* pour 'paradis', *le sein de l'Eglise* pour 'communion des fidèles de l'Eglise catholique' (d'après *le Pt Rob*). Tout comme 'bœuf' lexicalise 'Apôtre' selon l'exemple bien connu d'Augustin (d'après Rastier, 1987, p. 186), 'cœur' renvoie à l'adoration du Sacré-Cœur percé par la lance : cf. "Ils verront celui qu'ils ont transpercé" (Jn, 19, 37). En partie autorisée par le caractère "mystérieux" et "sacré" des pistils de fleur, la relation symbolique *cœur* -> *Sacré-Cœur* implique ainsi la proportion d'analogie *pistil(s) : fleur :: lance :*

cœur, selon laquelle les pistils sont à la fleur ce que la lance est au cœur de Jésus.

d) fleur -> tabernacle, bourdon -> prêtre, bourdonnement -> oraisons

Une fois l'allotopie générique suspendue, la transposition continue à se déployer en parallèle jusqu'à ce qu'elle établisse les relations d'isotopie entre d'autres sémèmes relevant de domaines différents, c'est-à-dire entre /feuillage/, 'églantine', 'bourdon' et /bourdonnement/ d'une part, 'dôme', 'tabernacle', /prêtre/ et 'oraisons' de l'autre : cf. "et bien que ce dôme des arbres fût de l'ombre et qu'il fût un silence recueilli dans lequel on pouvait entendre le gros bourdon noir dire ses oraisons dans le tabernacle des églantines d'où on n'apercevait plus que son dos noir" (*JS*, p. 335). D'où les relations suivies : /feuillage/ -> 'ce dôme des arbres', /fleur/ -> 'le tabernacle des églantines', 'bourdon' -> /prêtre/, /bourdonnement/ -> 'ses oraisons'.

Comme la transposition procède par les sens de la perception, il n'y rien d'étonnant si elle puise les traits d'union dans les formes et les couleurs de l'apparaître sensible. Ce qui entre pourtant en jeu, ce n'est pas tellement la réalité en soi, mais plutôt ses traits-*sillons*. Plus ils font appel à l'interprétation, plus leur effet ressemble à un choc survenu dans la texture de la vision. Lourd de conséquences épistémologiques, au sens de M. Merleau-Ponty (1964), il entraîne le décalage du contexte pour servir de relais à bien des opérations transférentielles. Le feuillage se transforme en "dôme des arbres" pour peu que le regard atteste l'analogie des formes sphériques. La fleur d'églantine s'associe au tabernacle parce que tous les deux ressemblent à un récipient. Le bourdon se métamorphose en prêtre par le biais de la couleur noire qui semble identique pour le dos d'insecte et la soutane des ecclésiastiques. Quant au bourdonnement d'insecte, il évoque les formules

obscures des oraisons pour peu qu'elles soient prononcées d'une voix sourde, monotone et peu distincte. Et la première équivalence appelle une autre puisque la relation d'afférence est aussi orientée que croissante. Comme si la programmation préexistait à l'écriture, la connexion d'univers dépasse le cadre d'une seule métaphore pour opérer en filage continu ²¹⁴. D'où la proportion d'analogie */feuillage/ : fleur d'églantine : bourdon : /bourdonnement/ :: dôme : tabernacle : /prêtre/ : oraisons*. Métonymiques-synecdochiques à l'intérieur de chacune des séries, les rapports entre les termes de séries réciproques sont en revanche métaphoriques.

Ainsi, la relation */fleur/ -> tabernacle d'églantine* résulte de l'interaction de la métonymie et de la métaphore avec la métonymie-synecdoque mêlée. A ce qu'il paraît, le calice de fleur recouvre le bourdon à peu près de la même façon que la petite armoire d'église renferme toutes sortes d'objets sacrés ²¹⁵. Soit la proportion d'analogie */fleur/ : bourdon :: tabernacle : /ciboire/*, selon laquelle la fleur est à l'insecte ce que le tabernacle est au ciboire. De même, la relation *bourdon -> /prêtre/* relève de la proportion *bourdon : fleur :: /prêtre/ : /autel/*, selon laquelle le bourdon est à la fleur ce que le prêtre est à l'autel d'église ²¹⁶. Quant à la relation d'afférence */bourdonnement/ -> oraison*, elle résulte de la précédente. De sorte que le rapport *bourdon - prêtre* est projeté sur les prédicats. Soit donc la proportion *bourdon : /bourdonnement/ :: /prêtre/ : oraison*, selon laquelle le bourdon est au bourdonnement ce que le prêtre est aux oraisons de la messe.

Remarque : Quoique autorisée par le contexte immédiat, la relation figurée n'est pas pour autant exempte d'ambiguïté. Et cela d'autant plus que le rapport *bourdon - fleur* est implicitement superposé au rapport *Charlus - Jupien* : cf.

²¹⁴ Plutôt que d'une métaphore filée, il s'agit, selon F. Rastier, d'un nombre de connexions métaphoriques (1987, p. 177 ; cf. Riffaterre, 1969, pp. 46-60).

²¹⁵ Par ailleurs, cf. "elle <une abeille> pénétrait jusqu'au fond de chaque fleur <...> se laissant tout entière recouvrir par les blancs voiles d'un volubilis" (*JS*, p. 328).

²¹⁶ Par ailleurs, cf. "sur l'autel, où le prêtre seul pouvait monter" (*Recherche*, t. 1, p. 865).

"je venais de voir Jupien tourner autour de M. de Charlus comme l'orchidée faire des avances au bourdon" (*Recherche*, t. 3, p. 32). D'où la proportion d'analogie équivoque "bourdon-prêtre : fleur-tabernacle :: Charlus : Jupien", selon laquelle le bourdon-prêtre est à la fleur-tabernacle ce que Charlus-bourdon est à Jupien-fleur.

Evidemment, l'effet d'incongruité provient de ce que les contenus investis dans le végétal relèvent des paradigmes diamétralement opposés. Toujours est-il que le domaine //religion// est traditionnellement placé dans un espace évaluatif distinct du domaine //sexualité//. D'où l'effet d'antithèse que produit la connexion des isotopies qu'ils déterminent. En effet, si les rapports d'équivalence qui s'établissent entre 'bourdon' et 'Charlus' d'une part, 'orchidée' et 'Jupien' de l'autre, sont situés sur le même vecteur d'évaluation, il en est autrement pour les rapports qui s'instaurent entre 'bourdon-prêtre' et 'Charlus-bourdon' d'une part, 'fleur-tabernacle' et 'Jupien-fleur' de l'autre. Dans le premier cas, le rapport *Jupien - Charlus* est sensiblement valorisé ; du moins, il est rendu aussi naturel que la fécondation de la fleur par un insecte. Dans le second, il conduit à une dévalorisation de l'isotopie religieuse.

e) *feuillage -> vitrail*

La connexion établie, les deux domaines continuent à se rapporter l'un à l'autre jusqu'à ce que la transposition se prolonge dans la relation d'afférence *feuillage/verdure -> vitrail/verrière* : cf. "au-dessous d'elles <fleurs d'aubépines>, le soleil posait à terre un quadrillage de clarté, comme s'il venait de traverser une *verrière*" (*Recherche*, t. 1, p. 136) ; "et elle <la verdure> laissait entre ses fentes tomber à terre des rayons comme on en voit tomber du *vitrail* sur les dalles d'une église" (op. cit., t. 1, p. 852).

Comme si là elle tenait encore à cet "enthousiasme sensoriel" de *Jean Santeuil* (Kristeva, 1994, p. 315), la relation sémique doit énormément aux interprétants qui s'articulent selon le même mode perceptif : cf. 'quadrillage de clarté', 'raies', 'filtrer', 'fentes', etc. Indexés sur les deux isotopies génériques, ils s'avèrent d'autant plus plausibles qu'ils attestent les sensations

visuelles analogues. Comme la façon de filtrer le soleil - par terre et sur le pavé - s'avère identique, il n'y a rien d'étonnant si les fentes de verdure sont aussitôt re-interprétées en *analogon* du cloisonné d'une verrière, selon ce principe proportionnel : *fentes de verdure* : *raies par terre* :: *vitrail* : *quadrillage de clarté sur les dalles d'une église*.

Ce n'est pas sans permettre de relancer les rapports d'analogie sur d'autres termes de la connexion. D'où notamment la relation d'afférence *haie d'aubépines* -> *chapelles* : "*une suite de chapelles aussi odorantes <...> et laissant filtrer par terre le soleil de trois heures, en lignes blanches comme il tombait de la verrière sur le pavé <de> la chapelle*" (*Recherche*, t. 1, p. 853) ; "*Et la haie du chemin faisait en effet comme une suite de petites chapelles où tombant à travers les feuilles le soleil faisait des raies par terre comme entre les prie-Dieu*" (op. cit., t. 1, p. 858).

f) *haie d'aubépines* -> *chapelle*

En effet, pour peu qu'elle puisse durer, la connexion d'univers continue à mettre en parallèle de nouveaux éléments sériels, comme en répondant à cette programmation qui préexiste à l'écriture. Si elle se concrétise par ailleurs dans la relation *haie d'aubépines* -> *chapelle*, c'est parce que la proximité de l'église de village ne cesse d'orienter la transposition dans le sens prescrit. Ainsi la haie d'aubépines a vraisemblablement plus de chances de devenir une chapelle qu'autre chose : cf. "*les fines chapelles dentelées que sont les haies*" (*JS*, p. 335) ; "*les rayons de soleil entraînent <dans ce dôme des arbres>, comme dans une chapelle dont la fenêtre n'est pas vitraillée*" (*JS*, p. 335) ; "*la haie formait comme une suite de chapelles*" (*Recherche*, t. 1, p. 136) ; "*Le chemin que nous suivions était bordé d'une haie <d'aubépines> qui*

formait comme une suite de petites chapelles aux clôtures *ajourées*" (op. cit., t. 1, p. 851) ; la petite chapelle de verdure *dentelée*" (op. cit., t. 1, 852).

Autorisée par *comme* en fonction d'enclosure, la relation sémique est en grande partie construite au moyen des interprétants qui ne cessent de se référer le plus naturellement possible aux traits-*sillons* de la réalité. Plus ils s'imposent au regard avec l'insistance d'une formule, plus ils invitent le sujet à re-interpréter le monde sensible comme une structure pourvue de sens.

Décidément, il faut déchiffrer ce monde, et ce n'est pas sans entraîner la modification du contexte, voire la transformation de l'objet végétal lui-même. Comme dira G. Deleuze, "la qualité n'apparaît plus comme une propriété de l'objet qui la possède actuellement, mais comme le signe d'un *tout autre* objet, que nous devons tenter de déchiffrer" (1964, p. 18). Cette fois, la qualité exceptionnelle est repérée dans le caractère ornemental. De sorte que les particularités de la haie d'aubépines sont aussitôt réinterprétées en *analogon* des formes ajourées et dentelées d'une petite chapelle "aux clôtures ajourées". Socialement codifiés pour 'chappelle'²¹⁷, les traits /dentelé/ et /ajouré/ sont afférés à 'haie' par insertion.

g) fleur -> rose de l'église

A quelques différences près, il en est de même pour la relation *fleur -> rose de l'église*. Pour autant que les deux systèmes évoluent en parallèle, le comparant religieux continue à intervenir pour réécrire le comparé végétal dans les termes qui lui sont propres. De sorte que les étamines de fleur se transforment en fenêtre vitrée de l'église, dite "rose" : cf. "toutes ces étamines lui donnaient une complication, une délicatesse, un ajouré, un nervuré, comme *la rose de l'église*" (*Recherche*, t. 1, p. 853).

²¹⁷ Par ailleurs, cf. "la *dentelle* du clocher" (*Recherche*, t. 1, p. 853).

Comme la perception ne cesse de relever les traits d'union dans le monde des apparences, il n'est pas étonnant que les étamines de fleur soient reconnues aussi délicates, "ajourées" et "nervurées" que les meneaux de vitrail. Ce qui présuppose les rapports d'équivalence, si manifestes soient les disparates, c'est apparemment la proportion d'analogie *étamines* : /fleur/ :: /nervures de vitrail/ : *rose (d'église)*, selon laquelle les étamines sont à la fleur ce que les nervures de vitrail sont à la rose d'église ²¹⁸.

Autrement dit, la relation *fleur* -> *rose de l'église* résulte de l'agencement entre la métaphore et la métonymie-synecdoque. Ce qui implique d'abord une synecdoque de la partie pour le tout : cf. 'étamines' pour 'fleur', 'nervures' pour 'vitrail' ; puis une métaphore : cf. 'étamines' -> 'nervures', 'fleur' -> 'rose d'église'.

h) *étamines/ pétales* -> *nervures/ lobes d'un vitrail*

Certes, les traits-*sillons* que l'impression d'une chose produit sur le sujet ne sont jamais donnés en tant que structures signifiantes. Du moment que la seule information qu'ils puissent transmettre se réduit aux particularités physiques et/ou chimiques, ils ne sont que le support de l'interprétation : tout le reste est à reconstruire. C'est dire, encore une fois, que l'identification des traits-*sillons* en tant que tels résulte d'un parcours interprétatif : aussi associatif que situationniste (cf. Kristeva, 1994, p. 313 et *sq.*). Le trait-*sillon* apparaît comme une matérialité pour ainsi dire jaillie, parce qu'il tire sa valeur de ce qui l'explique ailleurs. Plus ces particularités entraînent le transfert des sensations d'un objet sur un autre, plus elles passent pour de

²¹⁸ Et plus encore, la transposition est vraisemblablement orientée par cette relation symbolique qui s'établit entre la fleur d'aubépine et le grand vitrail d'église au fur et à mesure que les deux termes de la connexion sont susceptibles de signifier la rose. En effet, si la première appartient à la famille de la rose, la seconde l'évoque par sa forme et son nom.

véritables *sillons* de sens : "Le rapport peut être peu intéressant, les objets médiocres, le style mauvais, mais tant qu'il n'y a pas eu cela, il n'y a rien" (*Recherche*, t. 4, p. 468).

Or, la singularité des rapports perçus entre les choses passe pour un schème structural pour bien des transpositions de la sorte. Notamment, il en est ainsi pour les pétales et les étamines des fleurs d'aubépines dont les particularités attestent les qualités si exceptionnelles qu'elles sont réinterprétées dans les termes qui conviennent plutôt à la description des nervures de style flamboyant. D'où la relation *étamines/pétales* -> *nervures*. En grande partie autorisée par les expressions en fonction d'enclosure, "comme" ou "faire penser", elle relance l'équivalence au-delà des traits matériels. Si bien que la qualité *rayonnante-flamboyante-mystique-gothique*, socialement codifiée pour le comparant-*nervure*, est afférée au comparé-*étamines* par insertion : cf. "et les fleurs, aussi parées, tenaient chacune d'un air distrait son étincelant bouquet d'étamines, *finas et rayonnantes nervures de style flamboyant* comme celles qui à l'église ajouraient la rampe du jubé ou les meneaux du vitrail" (*Recherche*, t. 1, p. 136)²¹⁹.

Comme c'est souvent le cas, la relation d'afférence procède par la proportion d'analogie *étamines/pétales* : /*fleur*/ :: *nervures* : /*rose*/, selon

²¹⁹ Par ailleurs, cf. "la fine brume des étamines qui me faisaient penser <...> aux *nervures gothiques d'un vitrail*" (*Recherche*, t. 1, p. 859) ; "la forme de ses pétales <...> *nervurée, flamboyante, mystique*" (op. cit., t. 1, p. 861) ; "ces mille étamines <...> *complexes et mystiques comme les mille nervures d'un portail gothique*" (op. cit., t. 1, p. 862) ; "Les pétales des fleurs qui rappelaient un peu la fleur du fraisier rayonnaient mystiquement en étoiles comme les *lobes du vitrail*" (op. cit., t. 1, p. 866) ; "l'idée qu'elles étaient là pour louer la Sainte Vierge, qu'elles étaient une partie de l'autel, donnait à la découpeure d'étoile de leurs fleurs, à la *fine complication rayonnante de leurs pistils*, la même distinction cachée, la même essence sacrée qu'à la découpeure des lobes du vitrail" (op. cit., t. 1, p. 866) ; "Il tenait ensemble les pétales de la fleur avec cette symétrie étoilée qui a quelque chose de catholique et qui rayonne des lobes d'un vitrail" (op. cit., t. 1, pp. 866-867) ; "leur rayonnement au milieu des pétales me paraissait appartenir au même style catholique et flamboyant qui ajourait symétriquement les rampes du jubé et les meneaux du vitrail" (op. cit., t. 1, p. 869).

laquelle le premier terme est au troisième ce que le deuxième est au quatrième. Métonymiques-synecdochiques à l'intérieur de chacune des séries, les rapports entre les termes des séries réciproques sont en revanche métaphoriques. Ce qui implique d'abord une synecdoque de la partie pour le tout, c'est-à-dire : 'étamines'/'pétales' pour 'fleur' et 'nervures' pour 'rose' ; puis une métaphore, c'est-à-dire : 'étamines'/'pétales' -> 'nervures'.

Et puis encore, la connexion d'univers est grandement assurée par le signifiant polysémique 'nervure'²²⁰. Et la connexion métaphorique s'avère plausible, parce que les sémèmes indexés sur différentes isotopies génériques actualisent en même temps les traits spécifiques /constructif/ et /saillant/. Même si la motivation se fait à base d'une ancienne anomalie, elle permet au parcours interprétatif de passer d'une isotopie générique à l'autre, en actualisant successivement plus de deux sémèmes qu'elles sont susceptibles de manifester (cf. Rastier, 1987, pp. 194-195).

i) clôture d'*aubépines* -> *retable*

Du moment que le rapprochement continue, une équivalence en appelle une autre, en une sorte de réaction en chaîne, jusqu'à ce que toutes les ressources d'analogie soient épuisées. Comme si elle rajoutait ainsi à la "construction d'un édifice sériel" qu'est la plante-*église*, chaque variation permet un "embranchement" : "un carrefour, un nœud, le lieu d'insertion dans la série première d'une série seconde venant la croiser et l'enrichir" (Richard,

²²⁰ Relevant de l'anatomie (du lat. *nervus*, "ligament, tendon"), il se rapporte en même temps à plusieurs domaines bien distincts. Ainsi, dans le domaine //botanique//, le mot signifie le "filet saillant formé par un faisceau libéro-ligneux traversant le limbe d'une feuille". Dans le domaine //entomologie//, il se rapporte au "filet corné qui se ramifie et soutient la membrane de l'aile chez certains insectes". Tandis que dans le domaine //architecture//, il signifie tantôt la "moulure arrondie, arrête des voûtes d'ogives", tantôt le "filet saillant qui renforce la résistance d'une pièce" (d'après le *Pt Rob*).

1974, p. 287). Or la connexion d'univers évolue en une succession de métaphores suivies. De sorte que la clôture de bois, ornée de fleurs d'aubépines, se transforme facilement en autel d'église, sinon en sa partie postérieure, dite "retable" : cf. "la clôture de bois <...> semblait un autel rustique élevé à la gloire du Printemps <par> la piété de la nature, une sorte de retable vertical au-dessus <duquel> un lilas déployait en éventail ses trois branches" (JS, p. 331).

Autorisée par les expressions en fonction d'enclosure, "sembler" ou "comme", la métamorphose est en grande partie motivée par les interprétants 'élevé', 'ornementation', 'charme incomparable', 'suprême apprêt de ces étamines', 'ornement suprême de ces blancs boutons', 'décoration', 'arbre de fête', etc. Plus ils orientent les sens de la perception vers les qualités exceptionnelles de la clôture d'aubépines, plus ses particularités retrouvent la valeur des traits-*sillons*. Ce qui leur permet d'invoquer le plus naturellement possible les traits spécifiques d'un autel d'église ²²¹. En effet, si "élevé" revalorise le trait /vertical/ ; 'ornementation', 'décoration' et 'charme incomparable' induisent les traits /ornemental/, /décoratif/, /festival/ et /euphorique/. Quoique afférents pour les deux termes de la relation, ils sont socialement codifiés pour 'retable' et 'autel' pour cette simple raison qu'ils

²²¹ A cet effet, cf. "pommiers en espalier <...> comme dans *une ornementation d'un charme incomparable*" (JS, p. 278) ; "on ne voyait plus de feuillage, mais comme *un arbre de fête* qui ne portait que des fleurs, dont les rameaux étaient pomponnés comme des houlettes Louis XVI" (op. cit., p. 280) ; leurs branches attachées horizontalement les unes aux autres en un *apprêt de fête* (Recherche, t. 1, p. 111) ; "*l'ornement suprême* de ces blancs boutons" (op. cit., t. 1, p. 111) ; "Elle aussi avait *une parure de fête* - de *ces vraies fêtes que sont les fêtes religieuses*, puisqu'un caprice contingent ne les applique pas comme *les fêtes mondaines* à un jour quelconque qui ne leur est spécialement destiné, qui n'a rien d'essentiellement *férié* - mais *une parure plus riche encore*" (op. cit., t. 1, p. 137) ; "*la décoration* un peu trop chargée mais si belle d'un reposoir" (op. cit., t. 1, p. 860) ; "*le suprême apprêt* de ces étamines, qui met comme une clarté de dimanche ou une blancheur d'autel" (op. cit., t. 1, p. 862) ; "on sentait bien que *cette décoration* n'était pas *la décoration d'une fête* quelconque mais d'*une fête religieuse*" (op. cit., t., p. 866) ; "ses fleurs voilées de mousseline à l'odeur d'amande, d'épine rose couverte de pompons plissés, *ornements d'autel pompadour*" (op. cit., t. 1, p. 867).

sont traditionnellement décorés de fleurs ²²². Ce qui permet d'afférer ces traits à 'fleurs' par insertion.

De toute façon, la connexion a lieu selon le rapport d'analogie perçu dans l'effort en matière d'ornement. Il semble que la Nature orne la clôture d'aubépines autant que les pieuses dames de la ville et les commerçantes de village décorent l'autel de l'église, le jour de la fête. D'où la proportion d'analogie *nature : clôture d'aubépines :: pieuses dames : nappes d'église :: commerçantes de village : reposoir (retable/autel)*, selon laquelle la nature est à la haie d'aubépines ce que les pieuses dames de la ville sont aux nappes d'église, les commerçantes de village au reposoir ²²³. Métonymiques-synecdochiques à l'intérieur de chacune des séries, les rapports entre les termes des séries réciproques sont en revanche métaphoriques.

Remarque : L'isotopie de la festività s'avère d'autant plus équivoque, dans le contexte donné, que ses éléments constitutifs se rapportent en même temps aux domaines traditionnellement placés dans un espace évaluatif distinct : //nature//, //vie religieuse// et //vie laïque//.

D'où cet effet d'antithèse qui se produit entre la chrétienté et le paganisme, le culte catholique orthodoxe et le retour proclamé à la nature, la chrétienté et la laïcité, les fêtes religieuses et les fêtes galantes, c'est-à-dire : entre 'autel rustique élevé à la gloire du Printemps' et 'autel du mois de Marie' ; 'houlette rococo' et 'houlette d'une bergère Pompadour' d'une part, et 'fêtes religieuses' et

²²² Cf. 'retable' : "partie postérieure et *décorée* d'un autel, qui surmonte verticalement la table" (d'après *le Pt Rob*).

²²³ Cf. "Comme ces serviettes blanches des pieuses dames de la ville étendues sur des planches et couvertes de vases de fleurs, au milieu des rues, sont devenues des nappes d'église le jour de la fête de Dieu, la clôture de bois <...> semblait un autel rustique élevé à la gloire du Printemps <par> la piété de la nature" (*JS*, p. 331) ; "ce n'était pas facticement, par un artifice de fabrication humaine, qu'était traduite l'intention de festività dans les fleurs, mais <...> c'était la nature qui, spontanément, l'avait exprimée avec la naïveté d'une commerçante de village travaillant pour un reposoir, en surchargeant l'arbuste de ces rosettes d'un ton trop tendre et d'un pompadour provincial. Au haut des branches, comme autant de ces petits rosiers aux pots cachés dans des papiers en dentelles, dont aux grandes fêtes on faisait rayonner sur l'autel les minces fusées, pullulaient mille petits boutons d'une teinte plus pâle" (*Recherche*, t. 1, p. 138).

'fête en l'honneur de la Vierge' de l'autre ; 'pompadour' et 'autel' dans "autel pompadour" ; 'délicieux' et 'catholique' dans "arbuste catholique et délicieux". Décidément, les vecteurs d'évaluation sont orientés moins par les normes socialement codifiées que par les normes idiolectales.

j) fleur -> reposoir

Certes, cet aller et retour entre le végétal et le catholique n'est pas un simple échange de traits spécifiques. Plus la série précédente entraîne la suivante, plus cet embranchement de structures aboutit à la "répercussion sérielle de l'identique" (Richard, 1974, p. 286). Comme il ne s'agit de rien moins que de construire une fleur-église, le floral évoque par ailleurs une sorte d'autel avec le saint sacrement dessus, dit "reposoir" : cf. "la jonchée de leurs fleurs amoncelées en reposoir" (*Recherche*, t. 1, p. 136) ; "c'était la nature elle-même qui avait <...> fait partir des côtés de chaque branche non de petits rameaux mais d'autres branches aussi grandes pour étendre un plus vaste *reposoir fleuri*" (op. cit., t. 1, p. 869).

Comme si la transposition se conformait toujours au "fétichisme du lieu", c'est-à-dire à cette logique causaliste : métonymie-cause -> métaphore-effet (Genette, 1972, pp. 41-63 ; Debray-Genette, 1980, pp. 105-141), elle doit beaucoup à ce rapport de voisinage qui existe traditionnellement entre les branches fleuries et le reposoir d'église. Si bien que l'odeur végétale finit par impliquer le reposoir en l'absence de toute contiguïté spatiale attestée : cf. "les reposoirs des fleurs d'épine rose et d'aubépine <...> L'odeur de ces reposoirs était aussi puissante que si la petite chapelle de verdure dentelée avait été close" (op. cit., t. 1, p. 852).

Que la ressemblance soit peu convaincante, les disparates énormes, rien n'empêche pour autant la relation d'afférence. Orientée par les sens de la perception, aussi olfactifs que visuels, elle résulte du rapport de

subordination entre le tout et la partie. Ce qui permet de projeter la structure du comparant-*reposoir* sur celle du comparé-*fleur*. Soit donc la proportion d'analogie *jonchée de fleurs* : /arbuste/ :: *reposoir* : *chapelle*, selon laquelle le premier terme est au troisième ce que le deuxième est au quatrième. Métonymiques-synecdochiques à l'intérieur de chacune des séries, les rapports entre les termes des séries réciproques sont en revanche métaphoriques.

La connexion établie, la relation *fleur* -> *reposoir* n'est orientée que par la sélection des traits afférents. Plus les traits-*sillons* agissent en interprétants, plus les qualités végétales sont évoquées comme *analogon* des qualités d'un reposoir. De sorte qu'il n'y a rien d'étonnant si 'pompons', 'décoration', 'intention artificielle de festivité naïve', etc, induisent les traits /ornemental/, /décoratif/, /festival/ et /euphorique/. Quoique afférents pour les deux termes de la relation, ils sont socialement codifiés pour 'reposoir'. Ce qui permet d'afférer ces traits à 'fleurs' et à 'feuilles' par insertion : cf. "les feuilles étaient découpées en feston dans *une intention artificielle de festivité naïve* ; comme dans les *reposoirs* aux branches des <quelles> étaient attachées avec une profusion excessive les fleurs" (*Recherche*, t. 1, p. 863) ; "ce fut un *émerveillement* de voir chaque jardinet *pavoisé* par les immenses *reposoirs blancs des arbres fruitiers en fleurs*" (op. cit., t. 2, p. 453).

k) fleur/branches -> autel d'église

En outre, la connexion d'univers aboutit à la relation *fleur/branches* → *autel d'église*. Opérée selon le mode perceptif, elle se réfère aux interprétants visuels et olfactifs qui attestent la contiguïté spatiale codifiée qui existe, on le

sait bien, entre les fleurs d'aubépines et l'autel d'église ²²⁴. D'où la proportion d'analogie *pétales : fleur :: fleurs : arbuste :: branches : autel*, selon laquelle les branches d'aubépines sont à l'autel ce que les pétales de fleur sont à la fleur, la fleur d'arbuste à l'arbuste. Métonymiques-synecdochiques à l'intérieur de chacune des séries, les rapports entre les termes des séries réciproques sont en revanche métaphoriques.

En effet, chaque fois que le narrateur entre à l'église, le jour de la fête, il voit et sent les branches fleuries posées sur l'autel. Alors le lieu du rituel d'offrande finit par s'approprier le parfum végétal, tandis que les fleurs d'arbuste se sanctifient en retour ²²⁵. Ce qui leur permet d'évoquer l'autel du mois de Marie en dehors de toute preuve visuelle ²²⁶, ou mieux encore, de devenir une fleur-*autel* avec une vraie fleur placée à son milieu : cf. "la fleur avec ses pétales n'était que comme un autel au milieu de laquelle (sic !) la vraie fleur était placée" (*Recherche*, t. 1, p. 852) ; "les branches de cette aubépine que j'avais vue sur l'autel de la Vierge <...> les branches étaient elles-mêmes un autel" (op. cit., t. 1, p. 863) ; "il <arbre> était comme un ravissant autel, où j'eusse pu aller adorer la Sainte Vierge si je n'avais pu aller à l'église" (op. cit., p. 867). C'est peut-être là que la transgression arrive à son comble. Le parcours interprétatif boucle la boucle et ramène les signifiés aux référents. Car si les particularités référentielles n'étaient indispensables que pour conduire à l'équivalence des signifiés, l'identité sémique n'est pour autant nécessaire que pour mener à la similitude des référents (textuels). Autant dire que l'être et le paraître se confondent à tel point que "voir

²²⁴ Cf. "un autel au mois de Marie sous les festons et les fleurs" (*Pastiches et Mélanges*, in *CSB*, p. 164) ; "sur l'autel s'entassaient des petites jacinthes mauves" (*JS*, p. 320) ; "sur l'autel même de la Vierge <...> étaient des branches fleuries" (*Recherche*, t. 1, pp. 864-865) ; "elles <aubépines> étaient une partie de l'autel" (op. cit., t. 1, p. 866).

²²⁵ Cf. "un mois de Marie qui la sanctifie" (op. cit., t. 1, p. 854).

²²⁶ Cf. "l'odeur des fleurs était aussi puissante que <...> semblait faire de chaque creux du buisson comme un vase d'autel d'où sortaient leurs fleurs" (op. cit., t. 1, p. 858).

comme..." passe pour "être comme..." au niveau ontologique le plus radical (cf. Kristeva, 1969, p. 253 ; Ricoeur, 1975). Car les rapports entre les objets sont si manifestement transformés selon de nouveaux principes existentiels que la transposition tend à ressembler à une véritable métamorphose ²²⁷. Quoique contraire au bon sens, elle n'en est pas moins *vraie* dans l'univers de fiction qu'est le monde proustien.

Décidément, l'un implique l'autre : aussi bien dans les sensations que dans les particularités méta-physiques ²²⁸. Si bien que l'analogie s'annonce dans le caractère catholique et délicieux, sacré et sacrificiel, ornemental et festival. Comme l'offrande reste partie intégrante du service religieux, il n'y a rien de surprenant si le trait spécifique /sacrifice/ succède le plus naturellement possible au trait macrogénérique /religieux/, sinon au trait microgénérique /catholique/. Induit par 'offrandes', il instaure la relation d'isotopie avec d'autres sémèmes (non) lexicalisés, en parfait accord avec le scénario iconographique. Si le parfum *onctueux et délimité en sa forme* conjoint l'odeur d'encens et les aromates consumés par le feu, les branches *coupées* évoquent la victime immolée en sacrifice : telle l'offrande destinée à acheter la faveur de dieu. Or, le parcours d'actualisation fait la sélection de traits spécifiques complémentaires. Si bien que le végétal du mois de Marie est par ailleurs défini en rapport avec les attributs caractériels pour un objet de sacrifice (cf. Chevalier, Gheerbrant, 1991, pp. 839-841). D'où les qualités

²²⁷ Cf. "La métaphore n'institue pas un rapport de similitude entre les référents, mais d'identité sémique entre les contenus des expressions, et ce n'est que médiatement qu'elle peut concerner la façon dont nous considérons les référents" (Eco, 1992, p. 155).

²²⁸ De toute façon, le programme est déjà établi dans *Jean Santeuil* : cf. "offrande modeste mais exquise de son parfum" (*JS*, p. 331), "fleur du mois de Marie <...> fleur d'autel de village" (*JS*, p. 332), "les branches d'aubépines blanche, mêlées comme dans une offrande" (*JS*, p. 335), etc. Cf. "arbuste catholique" (*Recherche*, t. 1, p. 138), "fleur <...> si pieuse" (op. cit., t. 1, p. 858).

afférées au végétal : l'innocence, la pureté, la piété, la docilité et la beauté exceptionnelle ²²⁹.

²²⁹ De toute façon, l'afférence est confirmée par le contexte. Ainsi, les traits /innocent/, /pur/ et /pieux/ sont repris tantôt en qualité de traits inhérents dans les sémèmes 'pureté', 'innocence' ou 'piété' : cf. "leur adorable robe d'innocence" (*JS*, p. 301), "pureté joyeuse des blancs pétales" (op. cit., t. 1, p. 859), "une fleur <...> si pieuse" (*Recherche*, t. 1, p. 858), "émanation presque inconsciente d'innocence" (op. cit., t. 1, p. 866), "ce sentiment d'innocence, de piété" (op. cit., t. 1, p. 867) ; tantôt en qualité de traits afférents dans le sémème 'blanc' et ses divers dérivés : cf. "satin blanc de la fleur blanche" (*JS*, p. 279), "ornement suprême de ces blancs boutons" (*Recherche*, t. 1, p. 111), "étamines blanches immaculées" (op. cit., t. 1, p. 858), "blancheur d'autel" (op. cit., t. 1, p. 862), "petits boutons d'une blancheur éclatante étaient semés comme sur la robe d'une mariée, et pour faire fête à la Sainte Vierge <...> pour faire honneur à la Sainte Vierge de petits bouquets de boutons blancs comme il y en a sur la robe des mariées" (op. cit., t. 1, p. 865), "Il s'épanouissait en blancheur de fraisier dans ses pétales, comme une preuve de pureté" (op. cit., t. 1, p. 866), "des petits bouquets de boutons de roses d'une blancheur éclatante comme on en noue à la traîne des mariées" (op. cit., t. 1, p. 868 et suiv.).

De même, le trait /docile/ est actualisé soit comme trait inhérent dans le syntagme 'prêt(e) pour' : cf. "toute prête pour partir à la messe, dans ses plus beaux vêtements roses de fête" (op. cit., t. 1, p. 864) ; soit comme trait afférent dans 'inséparable', 'être à' ou 'faire partie' : cf. "inséparables des mystères à la célébration desquels elles prenaient part" (op. cit., t. 1, p. 110), "tout prêt pour le mois de Marie, dont il semblait faire partie déjà, tel brillait en souriant dans sa fraîche toilette rose, l'arbuste catholique et délicieux" (op. cit., t. 1, p. 138), "celle-là est à l'autel de la Vierge" (op. cit., t. 1, p. 856), "des branches fleuries qui faisaient pour moi partie du saint mystère" (op. cit., t. 1, p. 865), "elles étaient une partie de l'autel" (op. cit., t. 1, p. 866).

Quant aux traits /festival/, /décoratif/ et /ornemental/, ils sont inhérents pour 'décoration', 'apparat', 'intention de parure', 'fête', 'ornements', et afférents pour 'tendre couleur', 'rose', 'pompadour', 'houlette rococo', 'pompons plissés', 'rosettes', 'branches d'ornement', etc. Induite par les sémèmes si différents, l'isotopie de la festivité s'avère quelque peu contradictoire. D'une part, elle prend le sens nettement religieux : cf. "cette décoration digne de ce qui était à la fois une réjouissance populaire et une solennité mystique" (*Recherche*, t. 1, p. 111), "une parure de fête de ces seules vraies fêtes que sont les fêtes religieuses" (op. cit., t. 1, p. 137), "cet air *suprêmement "habillé"* <...> pour le mois de Marie" (op. cit., t. 1, p. 852), "les pompons de leurs rosettes, comme pour la décoration un peu trop chargée mais si belle d'un reposoir" (op. cit., t. 1, p. 860), "d'un rose qui trahissait l'intention de parure de la plus tendre couleur pour la plus belle fête, mais pour une fête qui recevait sa consécration de ce qu'elle était une fête non seulement sans vulgarité, mais surnaturelle et religieuse" (op. cit., t. 1, p. 864), "leur position d'apparat sur l'autel de la Vierge" (op. cit., t. 1, p. 865), "cette décoration n'était pas la décoration d'une fête quelconque mais d'une fête religieuse" (op. cit., t. 1, p. 866), "cet air à la fois d'élégant apparat et de mysticité qui convient à une fête en l'honneur de la Vierge" (op. cit., t. 1, p. 867), "intention de festivité mystique" (op. cit., t. 1, p. 869).

D'autre part, elle se manifeste comme exclusivement laïque : cf. "comme un arbre de fête qui ne portait que des fleurs, dont les rameaux étaient pomponnés comme des houlettes Louis XVI" (*JS*, p. 280), "ces fleurs avaient choisi une de ces teintes de chose mangeable,

Cependant, l'image serait partielle, si on en restait à ces traits afférents. Non que la molécule sémique en soit absente, mais parce que son contenu bascule vers d'autres pôles d'attraction ²³⁰. Et cela d'autant plus que sa lexicalisation conduit à l'entrelacement de plusieurs isotopies bien distinctes. L'effet d'incongruité croît en proportion avec la transformation des formes végétales en véritable objet de désir. Car les fleurs d'aubépines et de pommiers évoluent non seulement dans le sens des offrandes sacrées, mais aussi dans le sens des charmes emphatiques afin d'aboutir, dans d'autres contextes, à des petits jeux érotiques entre le narrateur et les aubépines-*demoiselles*, ou les lilas-*houris* ²³¹. De sorte que le végétal-*sacré* est bel et bien conjoint au végétal-*libidinal*. Si chacune des relations est facile à digérer, leur superposition se prête à bien des confusions. Autant dire que le malaise sémantique augmente au fur et à mesure que le thème végétal investit dans les contenus situés sur les vecteurs évaluatifs différents. Soit par exemple la lexie "petite tache brune, claire, châtain, qu'il y avait sur le calice" qui entretient les relations d'isotopie avec les sémèmes relevant de tels domaines comme //botanique/, //religion//, //gastronomie// et //sexualité// : cf. "cette odeur que je respirais avec gourmandise, je pouvais croire que ce qu'elle avait de si sucré et de si doux correspondait peut-être à la petite tache brune, claire, châtain, qu'il y avait sur le calice, comme dans la partie gratinée d'une frangipane. <...> elle était douce mais sans qu'on pût la posséder plus que les douces joues de Mme Goupil qui avaient elles aussi leur<s> tache<s>

ou de tendre embellissement à une toilette pour une grande fête" (*Recherche*, t. 1, p. 138), "un bouquet d'étamines blanches <...> fixé à la fleur comme un dernier appareil pompeux" (op. cit., t. 1, p. 869).

²³⁰ Cette signification ambiguë de l'arbuste fleuri n'est pas sans rapport avec son ambivalence dans la culture, où l'aubépine peut impliquer en même temps le rite (celte) de l'abstinence sexuelle et les rites orgiaques de l'Arbre de Mai (cf. Toporov, 1988, p. 369).

²³¹ Cf. "mon désir d'enlacer leur taille souple et d'attirer à moi les boucles étoilées de leur tête odorante" (*Recherche*, t. 1, p. 134) ; "qui se laissait frôler en souriant par les petites feuilles" (op. cit., t. 1, p. 818) ; "tu te rappelles quand nous te chatouillions le cou pour te faire rire" (op. cit., p. 857).

de rousseur" (*Recherche*, t. 1, p. 853) ; "cette odeur comme <...> sous les taches de rousseur l'odeur des joues de Mlle Vington" (op. cit., p. 870).

De toute façon, la relation d'afférence est en partie facilitée aussi bien par les expressions en fonction d'enclosure que par les interprétants internes au texte : 'délicieux', 'taches brunes', 'sucré', 'odeur délicieuse', 'odeur de gâteau à l'amande', etc. Plus ils suspendent l'allotopie, plus ils permettent d'établir la relation d'isotopie entre les sémèmes des domaines différents. Mais c'est justement la correspondance des sensations, qui assure la transitivité des relations, comme si elles se conformaient implicitement à ce vers de Baudelaire : "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent" (*Correspondances, Fleurs du Mal*, 1857).

Soit la transitivité des rapports :

- a) gustatif - olfactif : "cette *odeur* que je respirais avec *gourmandise*" ;
- b) gustatif - visuel : "ce qu'elle avait de si *sucré* et de si *doux* correspondait peut-être à la *petite tache brune, claire, châtain*" ;
- c) olfactif - gustatif - visuel : "cette *odeur* que je respirais avec *gourmandise* <...> comme dans la partie gratinée d'une frangipane".

Du moment que les impressions se reflètent mutuellement, il n'y a rien d'étonnant si les sens s'impliquent et communiquent. D'où les connexions opérées par les sens de la perception :

- i) *i*-sexuelle : 'fleur' -> 'taches de rousseur', 'joues de Mme Goupil', 'joues de Mlle Vington' : /doux/ + /attirant/ + /roux/ + /libidinal/ ;
- ii) *i*- culinaire : 'fleur' -> 'frangipane' : /sucré/ + /doux/ + /brun/ + /claire/ + /châtain/ + /gratiné/ ;
- iii) *i*- religieuse : 'calice de fleur' -> 'instrument sacré appelé calice' : /rond/ + /contenant/.

Si le contexte donné permet d'identifier les sèmes sélectionnés, il n'est pas suffisant pour réduire la distance métaphorique, sinon argumenter cet aller et retour entre le végétal d'une part, le sexuel, le culinaire et le sacré de l'autre.

Comme "la métaphore n'est jamais innocente" (Derrida, 1967, p. 30), mais révélatrice, cette conjoncture inopinée incite à penser à la profanation. Car non seulement suspecte, elle est aussi obsessionnelle dans ses préférences marquées pour la jouissance des sens. Si le végétal-*catholique* s'associe aux taches de rousseur, aux belles joues et aux parties gratinées d'une frangipane, les clochers de Martinville sont connectés aux fleurs champêtres et aux jeunes filles d'une légende, tandis que la fameuse biscotte trempée dans une tasse de thé conjoint l'église de la Madeleine et les impressions libidinales (cf. Lejeune, 1971 ; Richard, 1974, pp. 204-208, 224 ; Kristeva, 1994, pp. 15-18, 28). Et certains se demandent, non sans raison, si Marcel avait *effectivement* fait sa première communion dont il parle avec fierté, dans une lettre à Lucien Daudet, mais dont aucune trace ne subsiste dans les archives (Kristeva, op. cit., pp. 28-29, 32-34, et *sq.*). La réponse négative que le narrateur donne lui-même explique on ne peut mieux plusieurs épisodes signalétiques : le baiser maternel conjoint à l'hostie, la scène de la profanation décrite en termes de "croyance" ²³² ou l'allusion ironique à la table mystique (*Recherche*, t. 1, p. 13, 507-508 ; op. cit., t. 2, p. 331, 802).

Quoiqu'il en soit, l'effet d'incongruité résulte de ce que les contenus conjoints relèvent de paradigmes différents. Comme le domaine //religion// est traditionnellement placé dans un espace évaluatif distinct du domaine //sexualité//, la connexion des isotopies qu'ils déterminent conduit à la valorisation de l'isotopie sexuelle au détriment de l'isotopie religieuse ²³³. Ce

²³² "Ce portrait leur servait sans doute habituellement pour des profanations *rituelles*, car son amie lui répondait par ces paroles qui devaient faire partie de ses réponses *liturgiques*" (*Recherche*, t. 1, p. 160 et suiv. - relevé par G. Deleuze, 1986, p. 170).

²³³ F. Rastier en donne l'analyse sur l'exemple de cette phrase tirée de *Justine* de Sade : "l'encens fume aux pieds du dieu". Certes, il ne s'agit ni d' 'encens', ni de 'dieu', même si la scène se passe réellement dans un couvent (1987, p. 204). De toute façon, la littérature du XVIIIe siècle, grivoise et matérialiste, est pour ainsi dire "tissée de ces connexions blasphématoires". De sorte que les éléments relevant du domaine //sexualité// sont réinterprétés le plus naturellement possible dans les termes relevant du domaine //religion//. Si le petit hôtel s'associe au "temple", le lieu des rencontres amoureuses au "sanctuaire", la

qui surdétermine la constitution de la molécule sémique, c'est-à-dire son paradigme de définition, ce n'est pas tellement le sacrilège, mais le mode symbolique. Plus la molécule sémique se laisse influencer par le mode païen, et non catholique, moins ambiguë est la transposition. Une image analogue, aussi érotique que païenne, se présente dans *La Métamorphose des plantes* de Goethe. Car la fleur odorante s'y transforme aussi en un temple, "où se célèbrent dans une odeur d'encens les noces de l'étamine et du pistil, sous la protection d'Hyménée, le dieu grec des cortèges nuptiaux" (Lacoste, 1992, p. 76).

Et plus encore, c'est le schème d'un rituel d'offrande qui implique la correspondance des termes conjoints. Catalyseur du sacré, l'autel suspend la différence ontologique entre les objets sacrifiés, pourvu qu'ils symbolisent chacun à sa façon les valeurs suprêmes offertes à une divinité, en échange contre la prospérité collective. D'où la relation d'équivalence entre les branches fleuries, une pucelle et un gâteau de pâte : cf. les offrandes canoniques en aromates et en céréales, le sacrifice annuel d'une vierge, etc. Considéré comme une sorte d'échange universel, l'autel répond au principe *do ut des*. Et s'il s'avère tantôt végétal, tantôt culinaire ²³⁴, tantôt féminin ²³⁵, c'est

défaite féminine au "sacrifice", l'amant et l'amante deviennent "prêtre" et "prêtresse", attachés au ministère du culte d'Amour. C'est ainsi que le référent fictif d'une autre phrase du marquis libertin n'a évidemment rien à voir avec la table où l'on célèbre le sacrifice chrétien : "penchée sur *l'autel* où s'offrait ordinairement le *sacrifice*" (*Contes et nouvelles*, in *Romanciers du XVIIIe siècle*, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1969, t. II, p. 1376). De même, le sanctuaire de *Point de lendemain* de Vivant Denon n'a rien de commun avec l'autel d'église : "L'obscurité régnait avec le silence dans ce nouveau *sanctuaire*" (*Romanciers du XVIIIe siècle*, op. cit., p. 398).

²³⁴ Cf. *brioche bénie* -> clocher-brioche (*Recherche*, t. 1, p. 64).

²³⁵ Dans le mode symbolique, le lieu de rituel d'offrande est traditionnellement considéré comme une sorte d'enclos qui fait naître et prospérer : la matrice féminine. Point de rencontre entre le masculin et le féminin, il renvoie au principe femelle de *Yoni*, tandis que le feu du centre se rapporte à la manière des symboles phalliques au principe mâle de *Lingam* (cf. Toporov, 1987, pp. 121-132). L'isomorphisme de structures s'annonce par ailleurs dans la symbolique de la cité (cf. Jung, 1987, pp. 347-361 et *sq.*). C'est ainsi que l'Ancien Testament traite les villes de Jérusalem et de Babylone comme vierges et prostituées : "Et je vis descendre du ciel, d'auprès de Dieu, la ville sainte, la nouvelle

parce qu'il se prolonge dans l'objet de sacrifice tout comme une synecdoque s'inverse de l'ensemble vers sa partie (cf. Chevalier, Gheerbrant, 1991, pp. 839-841 ; Eliade, 1992 ; Jung, 1987, pp. 606-608, 701 ; Detienne, 1989, pp. 71-113, 174-175, 207-209, 236).

Conclusions

(i) Comme le thème végétal est parfaitement "athématique", au sens de J.-P. Richard (1974, p. 287), il va d'extension en extension. Plutôt que de se limiter aux occurrences de 'plante', 'étamine', 'pistil', 'fleur' ou 'calice', il se rapporte à d'autres classes de dénotés jusqu'à ce que son essence se précise ailleurs que dans les termes botaniques. Notamment, il en est ainsi pour la connexion *végétal* -> *catholique*. "Transposé selon un mode entièrement différent" que le sien (*Recherche*, t. 4, p. 202), le végétal change à tel point qu'il n'est certes plus reconnu pour ce qu'il est normalement. L'évaluation allant du comparant-*catholique* au comparé-*végétal*, la fleur emprunte à l'église tout ce qu'elle a de catholique, d'emphatique et de mystérieux. D'où les relations d'afférence 'feuillage' -> *dôme des arbres*, 'fleur' -> *reposoir*, 'fleur' -> *tabernacle*, 'haie d'aubépines' -> *autel*, 'lilas' -> *clocher de couleur*, 'rose de bengale' -> *coupe de sang*, etc. En vérité, il s'agit moins d'une fleur que plutôt d'une fleur-*église*.

Jérusalem, préparée comme une épouse qui s'est parée pour son époux" (Apocalypse, 21, 2) ; "Descends, et assieds-toi dans la poussière, / Vierge, fille de Babylone ! / Assieds-toi à terre, sans trône, / Fille des Chaldéens ! / On ne t'appellera plus délicate et voluptueuse. / Prends les meules, et mouds de la farine ; / Ote ton voile, relève les pans de ta robe, / Découvre tes jambes, traverse les fleuves ! / Ta nudité sera découverte, / Et ta honte sera vue. / J'exercerai ma vengeance, / Je n'épargnerai personne" (Esaïe, 47, 1-3). Si une ville forte, jamais vaincue, est considérée comme une vierge, sa prise de possession est en revanche interprétée comme perte d'honneur et/ou mariage par consentement. Cf. les réflexions sur la prise de Moscou, dans le roman de Tolstoï : " - Cette ville asiatique aux innombrables églises, Moscou la sainte. La voilà donc enfin, cette fameuse ville ! <...> - une ville occupée par l'ennemi ressemble à une fille qui a perdu son honneur (*Guerre et Paix*, partie 3, ch. XIX - cité et analysé par Toporov, 1987, p. 127).

(ii) Même si la connexion d'univers s'effectue *selon les choses*, ce n'est pas tellement la réalité qui entre en jeu, mais ses traits-*sillons* auxquels s'accrochent les sens de la perception. Comme ces traits font appel à l'interprétation, la réalité n'est plus tellement inerte mais organisée selon les principes qui gouvernent les structures symboliques ²³⁶. Mis pour ainsi dire sous les yeux, ils ne sont nécessaires que pour relancer l'analogie au-delà de l'apparaître sensible. De sorte que les formes et les couleurs végétales sont aussitôt réinterprétées en termes religieux : cf. le *blanc* des pétales -> 'innocence' et 'piété', l'*ajouré* des étamines -> 'meneaux du vitrail', l'*onctueux* de l'odeur florale -> 'autel', etc.

Cependant, les traits-*sillons* ne sont pas donnés. Du moment que leur identification résulte d'une interprétation, ne fût-ce que subjective, ils deviennent tels qu'ils sont sous condition qu'ils entraînent le transfert des sensations d'un objet sur un autre. Ce qui en fait un véritable schème structural pour bien des transpositions de ce genre. Plus ils agissent en surcode, plus ils contribuent à transformer le message. Caractérise la transposition son itinéraire pour ainsi dire circulaire. En partant des particularités référentielles, ou prises pour telles, elle institue une relation d'identité sémique entre les contenus pour revenir au point de départ. Comme les relations d'équivalence qu'elle instaure concernent non seulement les signifiés, mais aussi les référents (textuels), les rapports entre les objets sont radicalement transformés selon de nouveaux principes existentiels.

(iii) Cependant, il n'est pas rare que la lexicalisation de la molécule sémique bascule vers un pôle diamétralement opposé au domaine catholique. Non qu'elle renonce ainsi à la catholicité, c'est hors de question, mais parce qu'elle contient aussi les contenus qui s'avèrent incompatibles avec la

²³⁶ Cf. "combien la matière est indifférente et que tout peut y être mis par la pensée" (*Recherche*, t. 4, p. 489).

catholicité. D'où l'effet d'antithèse qui se produit chaque fois que le thème végétal sert de relais aux domaines traditionnellement placés dans un espace évaluatif distinct : //religion//, //paganisme//, //sexualité//, etc.

(iv) Les relations qui s'établissent entre les deux signifiés - le *Sé 1* tropique et le *Sé 2* à comprendre - répondent au mécanisme de l'interaction de la métonymie et de la métaphore avec la métonymie-synecdoque mêlée (cf. Molinié, 1991). De toute façon, le rapport dénotatif, dû au rapprochement métonymique-synecdochique, fait de sorte que la transposition procède par analogie, du moins telle qu'elle est perçue dans le rapport entre l'ensemble et ses parties.

(v) En règle générale, la relation d'afférence est autorisée par :

a) les contextes équatifs :

- N 1 Adj 1 Adj 2 : "étamines blanches immaculées",
- N 1 de N 2 : "fleur du mois de Marie",
- N 1 est N 2 : "les branches étaient elles-mêmes un autel" ;

b) les expressions en fonction d'enclosure :

- *comme* : "comme il convient au mois de Marie", "comme dans une offrande" ;
- *même* : "la même essence sacrée",
- *sembler* : "la clôture de bois <...> semblait un autel rustique",
- *paraître* : "leur rayonnement au milieu des pétales me paraissait appartenir au même style catholique et flamboyant",

c) les signifiants polysémiques : 'calice' pour "calice de fleur" et "instrument sacré appelé calice".

Chapitre IV. Du végétal à l'esthétique

"Puis je revenais devant les aubépines comme devant ces chefs-d'œuvre" (*Recherche*, t. 1, p. 137).

Les chapitres précédents démontrent les rapports avec le corporel, le vestimentaire et le religieux, celui-ci est consacré à la relation *végétal -> artistique*. Sans être comblée par chacune de ces composantes sémantiques, aussi différentes des autres qu'un univers d'un autre univers, la transposition continue à préciser le rôle prépondérant de toutes sortes d'implications culturelles. Et si le motif étudié aboutit aussi à la littérature et à la musique, à la peinture et aux arts décoratifs, c'est parce que ses particularités spécifiques sont par ailleurs évoquées en *analogon* des formes artistiques imaginaires.

Attiré par un "degré d'art de plus", le narrateur de la *Recherche* ressemble bien à sa grand-mère qui "ne se résignait jamais à rien acheter dont on ne pût tirer un profit intellectuel". Soucieuse d'introduire plusieurs "épaisseurs" d'art dans tout ce qu'elle donnait en cadeau, elle essayait de ruser et de réduire la banalité commerciale au profit d'une valeur esthétique. Les photographies des monuments et des paysages les plus beaux dont elle voulait orner la chambre de Marcel étaient alors écartées sous prétexte que le mode mécanique de reproduction n'était pas suffisamment esthétique. Au lieu d'offrir des photographies de la Cathédrale de Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud et du Vésuve, elle se renseignait auprès de Swann si quelque grand peintre ne les avait pas représentés afin de porter son choix sur "des photographies de la Cathédrale de Chartres par Corot, des Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner". Mieux encore, la photographie d'un chef-d'œuvre était finalement exclue au profit d'une représentation gravée. De sorte que l'idée que l'enfant s'est faite de tel ou tel

monument s'avérait beaucoup moins exacte que celle que lui eussent donné de simples photographies (*Recherche*, t. 1, pp. 39-40).

A quelques différences près, il en va pratiquement de même pour la perception du règne des plantes qui attirent moins pour elles-mêmes que pour les analogies inspiratrices. Comme il ne s'agit de rien d'autre que de convertir les signes de la réalité en signes artistiques, c'est la beauté esthétique qui fonde désormais la vérité suprême des plantes et des arbres. Si bien que les pétales d'aubépines apparaissent si beaux, et "uniques dans leur genre", comme s'ils étaient *réellement* marqués d'un véritable sceau d'art (*Recherche*, t. 1, p. 852). Les fleurs champêtres évoquent le motif d'une tapisserie ²³⁷. De magnifiques pommiers de Normandie se détachent au bord de la mer "comme sur un paravent japonais" (op. cit., t. 2, p. 511). Un beau lilas frais rivalise de préciosité avec un vase d'Orient ²³⁸, ou une miniature de Perse ²³⁹. Les pommiers en fleurs ont tout d'une "poésie éblouissante" (*JS*, p. 278). Tandis que l'admiration ressentie devant un rosier blanc est en grande partie analogue au plaisir esthétique provenant d'un magnifique Van Dyck ²⁴⁰.

Pour autant, il n'est certes pas question de renouveler l'image d'un artiste particulier, encore moins d'élaborer une classification quelconque, mais

²³⁷ Cf. "Je poursuivais jusque sur le talus qui, derrière la haie, montait en pente raide vers les champs, quelque coquelicot perdu, quelques bluets restés paresseusement en arrière, qui le décoraient çà et là de leur fleurs comme la bordure d'une tapisserie où apparaît clairsemé le motif agreste qui triomphera sur le panneau" (*Recherche*, t. 1, p. 137)

²³⁸ Cf. "les Orientaux n'ont pas pu donner à un vase une couleur plus précieuse" (*JS*, p. 325).

²³⁹ Cf. "les tons frais, lavés, crémeux et brillants d'une miniature <...> persane" (*Recherche*, t. 1, p. 818 ; cf. p. 134). En grande partie assurée par l'origine commune, sinon par l'analogie de "tons vifs et purs", la relation *lilas de Perse* -> *miniature persane* est d'ailleurs motivée par les récurrences phonétiques qui s'établissent entre le nom du pays et la qualité persistante de l'odeur florale : cf. "lilas de Perse" vs " l'odeur d'invisibles et persistants lilas" (op. cit., t. 1, p. 183 ; op. cit., t. 2, p. 258). De sorte que 'Perse' et 'persistant' se rapprochent dans une révélation métaphysique inopinée. L'un présuppose l'autre selon le célèbre critère d' "étymologie" médiévale : autant les mots se ressemblent, autant les choses communiquent.

²⁴⁰ Cf. "Il y a des moments de la vie où devant un tableau de Van Dyck, nous sentons qu'il n'y rien de plus délicieux à aimer. D'autres fois c'est devant un rosier blanc" (*JS*, p. 472).

d'adhérer à l'Idée de l'Art en général. Comme le souligne A. Henry, " l'objet de démonstration vise le statut de l'œuvre d'art, non tel univers pictural ou telle technique particulière" (1983, p. 68, 281). Et les styles et les noms d'artistes se confondent, tandis que tel ou tel monument d'architecture intéresse moins par son historicité que par les multiples analogies esthétiques qu'il induit dans cette éternelle quête de l'essence (cf. Yoshikawa, 1979, p. 302).

Comme dans les chapitres précédents, la question reste toujours posée : qu'est-ce que la transposition ? Ce n'est plus guère le vraisemblable, encore moins la fonction référentielle, qui fondent ces multiples métamorphoses des plantes, mais plutôt les modèles de généralité croissante. Sans nuire à l'originalité, ils démontrent quelques mécanismes types de la production artistique. En effet, plus les termes s'unissent à base d'un principe unificateur fondamental, plus la typification contribue à souligner les correspondances, et à neutraliser les différences. Ce qui prépare et assure la connexion d'univers, si indéniablement disparates, c'est la vision unitaire du monde : la *Weltanschauung*. Classique ou moderne, totale ou fragmentaire, elle sert partout de modèle régulateur. Autant elle influence les œuvres d'art, autant elle régit la perception des formes naturelles. L'impression qui se produit en nous à la vue d'un arbre fruitier active quelques particularités spécifiques propres à une toile impressionniste, un objet 1900 ou un opéra symboliste, parce que ces derniers s'apposent en intermédiaire favori dans cette orientation générale vers la typification.

Convaincu que l'art fait et défait les mondes, Marcel Proust aurait volontiers répété après Wilde que "la vie imite l'art bien plus que l'art n'imites la vie", car "ce que nous voyons, et la façon dont nous le voyons, dépend des arts qui nous ont influencés <...> les brouillards n'existent pas tant que les

arts ne les avaient pas inventés" (cité par Henry, 1983, p. 250). En effet, du moment qu'on ne voit que "ce qu'on s'attend à voir" (Rastier, 1994b, p. 213), la perception s'aligne sur quelques modèles d'exemplification. Plus ces modèles changent, plus l'univers se révèle sous ses nouvelles manifestations, jusque-là inconnues. Qu'il s'agisse des arts du temps ou de l'espace, de la littérature, de la peinture ou de la musique, l'effet survenu est parfaitement identique. Comme les innovations artistiques incitent à admirer ce qui était hors de l'intérêt public, elles influencent notre vision du monde "à la façon des oculistes". Si bien que les tons sombres d'un vieux vernis accordent du prestige aux temps obscurs, la palette impressionniste révèle l'extraordinaire luminosité des paysages ensoleillés ²⁴¹, les toiles de Renoir dévoilent un certain type de beauté féminine ²⁴², celles de Turner font "découvrir" les brouillards de la Tamise, l'originalité d'un écrivain s'incarne à la langue ²⁴³, tandis que les motifs musicaux passent pour de véritables idées ²⁴⁴. Ces innovations révèlent " l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé" (*Recherche*, t. 2, p. 623), et se placent nécessairement en intermédiaire entre le sujet et le monde. De sorte que nous prenons pour la réalité cet "effet de

²⁴¹ Cf. "Il y eut un temps où on reconnaissait bien les choses quand c'était Fromentin qui les peignait et où on ne les reconnaissait plus quand c'était Renoir" (*Recherche*, t. 2, p. 623).

²⁴² Cf. "Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir, et l'eau, et le ciel <...> Tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé. Il durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux" (*Recherche*, t. 2, p. 623 ; cf. p. 1696).

²⁴³ Cf. "nous lisons du Flaubert sous le nom d'autres écrivains sans savoir qu'ils ne nous font que parler comme lui <...> Et la révolution de vision, de représentation du monde qui découle - ou est exprimée - par sa syntaxe, est peut-être aussi grande que celle de Kant déplaçant le centre de la connaissance du monde dans l'âme" (*CSB*, p. 299).

²⁴⁴ Cf. "le champ ouvert au musicien n'est pas un clavier mesquin de sept notes, mais un clavier incommensurable, encore presque tout entier inconnu, où seulement çà et là, séparés par d'épaisses ténèbres inexplorées, quelques-unes des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité, qui le composent, chacune aussi différente des autres qu'un univers d'un autre univers, ont été *découvertes par quelques grands artistes* qui nous rendent le service, en éveillant en nous *le correspondant du thème qu'ils ont trouvé*" (*Recherche*, t. 1, pp. 343-344).

réel" que nous retrouvons tantôt dans un vase Gallé, tantôt dans une toile de Monet, tantôt dans une phrase de Flaubert.

Or, retrouver les *Nymphéas* de Monet dans les plantes de la Vivonne, dire "un beau Turner" pour le ciel, admirer la plage de Balbec en peintre-impressionniste, c'est recourir à quelques traits signalétiques d'une formule esthétique idéale. Découvrir l'effet décoratif dans la disposition symétrique des branches et des feuilles, s'extasier sur le dessèchement des tiges posées "en des arabesques", toucher les pétales de fleur comme si c'était une étoffe précieuse de Fortuny, c'est accéder au schème structural universel : cette "formule révélatrice d'une vérité esthétique enfin conquise" (*Recherche*, t. 1, pp. 721, 861).

**1. Le parallèle entre divers systèmes symboliques
ou la vision unitaire du monde :**
les peintres nous enseignent à la façon des poètes

Le parallèle entre les arts du langage et les arts plastiques n'est pas nouveau, dans la théorie esthétique générale ²⁴⁵, et il n'y a rien d'étonnant si les toilettes s'inspirent de la peinture, le livre se construit comme une cathédrale, ou une robe ²⁴⁶, tandis que la phrase musicale est "rendue visible" à l'instar d'un tableau ²⁴⁷. De part et d'autre, il s'agit de mettre en rapports

²⁴⁵ Ainsi Aristote compare la tragédie à un tableau (*Poétique*, VI, 50 a). Phidias fait son Zeus à travers l'*Illiade* d'Homère. Pour Simonide, la peinture est une poésie muette, tandis que la poésie est une peinture parlante (d'après Rastier, 1992d, p. 107 et sq.).

²⁴⁶ Cf. "épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe" (*Recherche*, t. 4, p. 610 ; cf. les additions de l'Esquisse LIX, pp. 940-941).

²⁴⁷ Cf. "le compositeur s'était contenté, avec ses instruments de musique, de la dévoiler, de la rendre visible, d'en suivre et d'en respecter le dessin d'une main si tendre, si prudente, si délicate et si sûre que le son s'altérait à tout moment, s'estompant pour indiquer une ombre, revivifié quand il lui fallait suivre à la piste un plus hardi contour" (*Recherche*, t. 1, p. 345) ; "C'est prodigieux, je n'ai jamais rien vu d'aussi fort..." (op. cit., t. 1, p. 347). Ce qui permet, plus loin, d'invoquer les sons musicaux comme un analogon des couleurs picturales, et de

d'équivalence les Muses-sœurs : la littérature, la peinture et la couture, l'architecture, la musique et la cuisine. Ainsi sont rapprochés chez Proust non seulement les robes de Fortuny et les œuvres de Botticelli, les nénuphars de la Vivonne et les toiles de Monet, mais aussi les poésies d'Anna de Noailles et les opéras de Wagner ²⁴⁸ ; une chemisette et une œuvre musicale jouée à l'orchestre ²⁴⁹ ; une œuvre musicale et le bifteck aux pommes ²⁵⁰ ; la phrase musicale de Vinteuil et les tableaux de Pieter De Hooch ²⁵¹ ; l'œuvre de Vinteuil, les clochers de Martinville et les arbres de Balbec ²⁵² ; l'œuvre de Bergotte et la *Vue de Delft* de Vermeer ²⁵³ ; les livres de Bergotte et une pièce jouée à l'orchestre ²⁵⁴, etc.

La transposition survenue n'est pas pour autant "reproductive". A la différence du *Printemps* de Botticelli sur la photographie d'un Brown (cf. Painter, 1992, p. 39), elle relève plutôt des rapports d'attraction

faire apparaître le Bois de Boulogne, induit par la sonate, "si bien *peint* dans cette petite phrase" (op. cit., t. 1, p. 523).

²⁴⁸ *Correspondance*, t. XII, note 8, p. 215 ; *Recherche*, t. 3, p. 1733, note 4 ; p. 1146, 1167.

²⁴⁹ Cf. "je découvrais dans la chemisette mille détails d'exécution qui avaient eu grande chance de rester inaperçus, comme ces parties d'orchestre auxquelles le compositeur a donné tous ses soins, bien qu'elles ne doivent jamais arriver aux oreilles du public" (*Recherche*, t. 1, p. 627).

²⁵⁰ Cf. "Le bifteck aux pommes ! morceau de concours idéal, difficile par sa simplicité même, sorte de "Sonate pathétique" de la cuisine" (*Sur la lecture*, p. 44)

²⁵¹ Cf. "puis tout d'un coup ils <des trémolos de violon que pendant quelques mesures on entend seuls> semblaient s'écarter et, comme dans ces tableaux de Pieter De Hooch, qu'approfondit le cadre étroit d'une porte entrouverte, tout au loin, d'une couleur autre, dans le velouté d'une lumière interposée, la petite phrase apparaissait, dansante, pastorale, intercalée, épisodique, appartenant à un autre monde" (*Recherche*, t. 1, p. 215).

²⁵² Cf. "rien ne ressemblait plus qu'une belle phrase de Vinteuil à ce plaisir particulier que j'avais quelquefois éprouvé dans ma vie, par exemple devant les clochers de Martinville, certains arbres d'une route de Balbec" (*Recherche*, t. 3, pp. 876-877 ; cf. t. 4, p. 445).

²⁵³ Cf. "C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune" (*Recherche*, t. 3, p. 692 ; cf. note 2, p. 1740).

²⁵⁴ Cf. "Il y a dans ses livres <de Bergotte> telles terminaisons de phrases où l'accumulation des sonorités qui se prolongent, comme aux derniers accords d'une ouverture d'opéra qui ne peut pas finir et réduit plusieurs fois sa suprême cadence avant que le chef d'orchestre pose son bâton" (*Recherche*, t. 1, p. 544).

"sympathique" qui s'instaurent entre les Muses-sœurs. A tout le moins, il s'agit de la compatibilité des différentes structures symboliques. Due à la priorité du général sur le particulier²⁵⁵, sinon à cette abstraction conceptualiste ramenant les formes phénoménales à des *universalia ante rem*, elle assure la similitude des sensations provenant des domaines les plus divers²⁵⁶. Si bien que le végétal se reflète dans l'artistique, et inversement, tout comme la mode vestimentaire emprunte les tons à la palette d'un artiste préféré, le mélange de couleurs dont se sert habituellement un peintre rejoint les sonorités d'une œuvre littéraire, les assonances d'un poème trouvent des affinités dans les accords d'une pièce musicale jouée à l'orchestre. Quoique si manifestement disparates, les termes se substituent l'un à l'autre dans une confusion d'autant plus aisée, et exemplaire, qu'ils constituent des séries et des ensembles fondés sur un élément commun. Comme si les unités symboliques ainsi réunies présentaient les homologues d'une systématique globale, elles répondent nécessairement au principe unificateur commun²⁵⁷.

²⁵⁵ Cf. "vivre dans le général" (CSB, pp. 303-304).

²⁵⁶ Cf. "un lien profond entre deux idées, deux sensations" (CSB, p. 303).

²⁵⁷ Autant que le transcodage, la transsubstantiation démontre la validité des principes typologiques, et universaux, dans l'étude comparée des systèmes de signes. Indépendamment de l'esthétique, le problème est de portée essentiellement sémiotique. C'est pourquoi la glossématique hjelmslevienne étend la théorie de la langue à toutes les manifestations sémiotiques possibles. De même, la typologie des cultures de Lotman-Ouspensky procède à partir d'un langage considéré comme un *système de modélisation primaire*.

Cependant, on ne peut pas nier que tout système de signes est en même temps régi par les lois spécifiques qui lui sont propres. De sorte que le "centralisme épistémologique" cède souvent devant "un fédéralisme modeste" (cf. Rastier, 1987, ch. I). Plus particulièrement, il en est ainsi pour l'information esthétique. Spécifique au canal qui la transmet, elle est "gravement altérée par une mutation d'un canal à l'autre" (Moles, 1958, p. 135). Certes, l'œuvre d'art n'est pas *traduisible*. Différente dans son essence, "elle n'est que *transposable* approximativement". Ainsi, l'opéra de Tchaïkovsky a peu de commun avec *La Dame de pique* de Pouchkine. De même, "la traduction verbale d'un mime ne rendra sûrement pas compte de toute sa richesse sémantique ; dans le même sens, il n'est pas certain que la transcription linguistique la plus fine, la plus intelligente, d'une œuvre d'art, puisse remplacer - du seul point de vue de la signification - son appréhension directe, qui, elle, ne passe pas par les mots" (Courtés, 1991, p. 51).

Car le rapprochement synthétique n'est chaque fois possible qu'à condition qu'il y ait une véritable affinité structurale, une "parenté de choix" : *Wahlverwandtschaft* (Weber), entre divers aspects d'une totalité historique et culturelle ²⁵⁸.

Autant dire, encore une fois, que la culture représente une sorte de *speculum mundi* qui reflète la vie selon ses propres lois réglementaires. Elle n'est pas seulement un répertoire de réponses à des problèmes communs, souligne P. Bourdieu après Panofsky, mais l'ensemble de schèmes fondamentaux, à partir desquels s'engendrent des schémas particuliers, directement appliqués à des situations particulières (Panofsky, 1981, pp. 151-152). Plus ces modèles de typification interviennent en tant que tels, plus ils agissent en véritable code secondaire. Soit par exemple les goûts pour les choses rares, et exotiques, en provenance de l'Orient. Spectaculairement pertinents dans la seconde moitié du XIXe siècle, ils s'imposent avec tant de force qu'on finit par y trouver la jouissance esthétique, voire des thèmes et des sources d'inspiration. Si les nabis et les impressionnistes sont enchantés par les surfaces colorées des gravures japonaises (cf. Huyghe, Rudel, 1970, t. 1, pp. 152-153), la demi-mondaine est surtout passionnée pour les bijoux de pacotille qui traînent partout dans sa demeure parisienne. Comme bien de ses contemporains, M. Proust y succombe aussi. Il est tout particulièrement sensible à l'exotisme des objets d'art qui se vendent dans la boutique de Siegfried (dit Samuel) Bing, 22, rue de Provence, à Paris ²⁵⁹. Il s'inspire des

²⁵⁸ Comme les idées circulent dans plusieurs sphères culturelles, il s'agit moins de relever les *loci communi* que de comprendre leur conditionnement vis-à-vis de la *Zeitgeist*. C'est justement pourquoi l'histoire générale de l'art passe souvent pour l'histoire des idées : *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (Dvorak, 1934 ; Benesch, 1973).

²⁵⁹ Cf. également les "meubles de chez Bing" (*Recherche*, t. 2, p. 840), le rendez-vous donné à Marie Nordlinger "chez Bing" (*Correspondance*, IV, pp. 50-51), "ces dortoirs modèles qu'on présente dans les expositions "modern style" du mobilier" (*Recherche*, t. 1, p. 377), "ces petits arbres japonais nains" (*Recherche*, t. 3, p. 637), "les arbres nains de Bing" (*Correspondance*, IV, p. 58), "une grande lanterne japonaise", "des potiches chinoises", "des étoffes orientales", "des coussins de soie japonaise", "un iris du Japon dans

bonsaï de chez Bing, et admire autant les boucles d'oreille en cloisonné japonais que Mlle Nordlinger porte suspendues à son cou : "est-ce que je peux toucher ? ne les retirez pas ! où est-ce que Reynaldo se les est procurées ? " (d'après Painter, 1992, p. 414, 508).

Qu'il s'agisse de bibelots ou d'objets d'art, la divergence est à vrai dire sans importance. Abstraction faite de la valeur esthétique, les goûts et les couleurs s'écartent moins qu'ils ne se rapprochent. Car ce qui importe, pour les artistes comme pour le grand public, ce n'est pas tellement la fonction esthétique, mais surtout et d'abord les connotations symboliques, liées au pays d'origine. Toujours est-il que tout ce qui provient de l'Orient est parfaitement symbolique dans son essence. Vraisemblablement, il s'agit moins d'une contrée géographique, c'est-à-dire d'un espace islamo-chrétien qui se déploie autour des rives orientales de la Méditerranée, que d'un espace imaginaire semblable à des contes de fée. Plus il hante l'imagination occidentale, plus il incite à oublier l'acception géographique. Et la comtesse de Gasparin de noter dans son carnet de voyage : "Je ne sais quels parfums s'exalent de ce monde oriental, qui nous pénètrent ; je ne sais quels rayons en émanent qui nous illuminent. Les meilleures révélations sont celles-là". Et le comte de Marcellus : "Je me prends à rêver sans fin à ces heures d'immenses délices, à ces nuits si sereines et si pures, à ce ciel azuré, à ces mers si brillantes, aux pompeuses merveilles du plus beau pays du monde" (d'après Berchet, 1985). C'est justement pourquoi Pierre Larousse constate, dans son *Dictionnaire universel du XIXe siècle* : "Rien de plus mal défini que la contrée à laquelle on applique ce nom". Et J.-C. Berchet de conclure : "Larousse repère déjà moins une réalité objective qu'un produit fantasmagorique de notre ethnocentrisme européen" (op. cit., p. 4).

un vase de cristal à long col", "des robes de chambre japonaises", "un précieux émail japonais", le kimono d'Albertine, etc (*Recherche*, t. 1, pp. 216, 217, 582, 605 ; t. 3, pp. 297, 581).

Quant à l'œuvre proustienne, elle subit aussi cette surdétermination qui se manifeste déjà dans quelques emprunts attestés aux *Mille et Une Nuits* ²⁶⁰. Le rôle de ce "livre de prédilection" (Rousset) n'est pas pour autant limité à de simples allusions. Comme l'exotisme s'impose en véritable schème structural, il se fait sentir, répétons-le après le critique, dans toute la stratégie textuelle. D'abord, le sujet proustien est susceptible de multiples métamorphoses comme les personnages des contes arabes. Ensuite, le narrateur s'adonne à la création artistique à la manière d'une Schéhérazade qui sauve sa vie grâce à ses longues histoires racontées. Du reste, Combray n'est pas moins fabuleux que l'univers du conte oriental. Ce rapport profond entre les deux mondes "à première vue dissemblables" consiste en ce qu'ils reflètent "le monde enchanté" (Rousset, 1986, p. 158 et *sq.*). Et plus encore, cet aspect fantasmatique du Levant s'annonce dans cette connexion métaphorique qui s'établit par ailleurs entre 'lilas' d'une part, et 'Schéhérazade', 'fine Orientale', 'nymphes du printemps', 'conte', 'fée', 'poétiques pouvoirs' et 'houris de Perse' de l'autre. La relation d'incompatibilité est neutralisée grâce à l'identité du trait spécifique commun : le merveilleux de l'origine orientale (cf. *JS*, p. 278, 324, 325, 475-477 ; *Recherche*, t. 1, p. 134, 818 ; *op. cit.*, t. 2, p. 258).

La formule esthétique est manifestement pertinente pour agir en véritable schème de typification. Plus elle s'interpose entre le sujet et l'objet de la contemplation, plus elle influence l'appréhension du monde. De sorte que les

²⁶⁰ Cf. les lectures passionnées des contes (*Recherche*, t. 1, p. 56 ; t. 3, pp. 230-231) ; les assiettes peintes de Combray avec les motifs des contes (*op. cit.*, t. 1, p. 70 ; t. 2, pp. 257-258) ; une "princesse d'Orient recluse dans un palais des Mille et Une Nuits" (*op. cit.*, t. 2, p. 406) ; une page symphonique de Vinteuil comparée au "trésor insoupçonné et multicolore" des contes orientaux (*op. cit.*, t. 3, p. 758) ; Venise "tout encombrée d'Orient" ; Paris rempli de "charme mystérieux et voilé d'une vision d'Orient" (*op. cit.*, t. 4, p. 315) où le narrateur se promène en calife Haroun-al-Raschid (*op. cit.*, t. 4, p. 388) ; Swann comparé à "Ali Baba, lequel, quand il se saura seul, pénétrera dans la caverne éblouissante de trésors insoupçonnés" (*op. cit.*, t. 1, p. 18) ; le milieu des Guermantes perçu comme un monde fabuleux (*op. cit.*, t. 4, p. 436) ; Albertine captive et surveillée comme les esclaves de sérail à Bagdad.

formes naturelles en deviennent complètement changées. Décidément, elles ne sont belles qu'à condition qu'elles passent pour un *analogon* de telle ou telle formule d'exemplification : le paysage normand est admiré à travers un cloisonné, un paravent ou des bois gravés japonais ²⁶¹, le jardin de Combray se déploie, dans une tasse de thé, "comme ces petites *fleurs en papier japonais*" (*Recherche*, t. 1, p. 697 ; cf. p. 47 ; Painter, 1992, p. 567, note 1), le ciel brumeux passe pour "un beau Turner", tandis que le côté de Guermantes se présente comme un "type de paysage de rivière" (*Recherche*, t. 1, p. 133).

2. Le végétal esthétique ou l'esthétique végétaliste

Toute ambiguë qu'elle puisse paraître, la relation *végétal* -> *artistique* est en grande partie orientée par les connaissances encyclopédiques antérieures à l'œuvre. Plus ces interprétants se manifestent au cours de la lecture, plus ils rendent plausible la relation d'afférence. Quoique provenant des sources les plus diverses, ils dévoilent une bonne part d'implications culturelles qui s'imposent le plus souvent avec la rigueur d'un schème structural (cf. Eco, 1988, pp. 75-77, 108-137 ; Rastier 1987, pp. 251-259). C'est ainsi que la passion d'Odette de Crécy pour les chrysanthèmes remonte à ces goûts d'Orient. La multiplicité des formes végétales rejoint l'esprit de renouvellement d'un impressionnisme, sinon cet éclectisme éminent d'un style "historique" (*Historismus*). Le caractère herméneutique des fleurs

²⁶¹ Cf. "les grandes ombres des arbres donnaient à l'eau un fond qui était habituellement d'un vert sombre mais que parfois <...> j'ai vu d'un bleu clair et cru, tirant sur le violet, d'apparence cloisonnée et de goût japonais" (*Recherche*, t. 1, p. 167) ; "l'horizon lointain fournissait aux pommiers *comme l'arrière-plan d'estampe japonaise* ; <...> cette beauté vivante. Mais elle touchait jusqu'aux larmes parce que, si loin qu'elle allât dans ses effets d'art raffiné, on sentait qu'elle était naturelle, que ces pommiers étaient là en pleine campagne comme des paysans, sur une grande route de France" (op. cit., t. 3, p. 178) ; "ces grandes décorations des chambres d'aujourd'hui où sur un fond d'argent tous les pommiers de Normandie sont venus se profiler *en style japonais*" (op. cit., t. 4, p. 275).

d'aubépines rejoint les recherches symbolistes, et répond d'une certaine façon à l'appel wagnérien des puissances obscures de l'âme. La poussée de la croissance végétale résume "la valeur emblématique de la ligne mouvante" d'un *modern style* (Huyghe, Rudel, 1970, t. 1, p. 146). Tandis que l'image de la vieille église enfouie sous son lierre témoigne du retour proclamé à la nature (cf. Henry, 1981, pp. 143-144). Bref, c'est un palimpseste d'idées, d'objets et de styles, réunis à base d'un mode symbolique floral (cf. Genette, 1966, 1982).

2. 1. La fleur en leitmotiv favori ou les investigations de l'Art nouveau

Le végétal proustien est régulièrement connecté à divers domaines esthétiques, sans trop surprendre le lecteur, vu que la relation inverse est aussi pertinente. Le principe de transitivité postulé, les univers disparates se reflètent mutuellement : l'un présuppose l'autre de telle manière que "la manifestation d'un terme permette d'en convoquer un autre, en fonction d'un vraisemblable socialisé" (Rastier, 1987, p. 227). Les thèmes et les motifs de l'univers d'art sont d'inspiration végétale, ou bien la représentation d'un végétal prend un caractère esthétique.

En effet, l'art puise souvent dans les formes et les couleurs du règne végétal. A l'époque où les motifs d'inspiration florale abondent dans la production de l'*Art nouveau*, de nombreux albums de planches botaniques - celles que Christopher Dressler avait dessinées, en 1856, pour sa *Grammaire d'ornement* ou celles d'un manuel de botanique de Gaston Bonnier que Marcel Proust avait certainement consultées - connaissent un succès retentissant. Notoirement reconnues, les formes végétales enthousiasment à tel point que Louis Majorelle déclare avec fierté : "Mon jardin est ma bibliothèque". C'est du côté des arbres et des plantes que les artistes

modernes retrouvent leur source d'inspiration. Emile Gallé exploite la texture de l'arbre dans ses vases et meubles "naturalistes", Victor Horta conseille au jeune Hector Guimard de se tourner directement vers la structure logique d'une fleur, August Endell examine attentivement la forme des racines et le grain de l'écorce, chaque nœud et chaque torsion de la matière végétale (d'après Selvafolta, 1985, pp. 14, 44). Et Rémy de Gourmont déclare en connaisseur : "C'est la feuille <...> qui enrichira de stylisations nouvelles le nouvel art décoratif <...> C'est dans les bois, les prairies et les potagers qu'il faut tenir les écoles d'art décoratif" (1907, pp. 212, 213).

Partout, la fleur figure en leitmotiv favori : dans une reliure de Grasset et un ornement de livre de Beardsley, le papier peint "Pimpernel" de Morris et une étoffe tissée par Liberty et Cie, un bureau "nénuphar" de Majorelle, une entrée du Métropolitain de Guimard et ces peignes de Lalique "dont le fronton sourit de tubéreuses, ou de marguerites, ou d'un bouquet de fleurs de cerisier" (Gourmont, 1907, p. 213). Même si l'usage du répertoire floral se rapproche de certaines pratiques médiévales, ou orientales, il ne s'agit pourtant pas des formes pastichées²⁶². Bien au contraire, la conception esthétique répond à ce besoin d'échapper aux imitations des formes anciennes. Volontiers emblématique, la fleur traduit les tendances naturalistes de l'époque²⁶³. Plus elle impose sa structure à l'objet d'art visé, plus cet objet

²⁶² D'ordinaire, le pastiche est considéré comme un "texte d'imitation fondé sur les caractères signalétiques du style d'une ou plusieurs œuvres d'un écrivain". Ainsi, dans le pastiche de Flaubert par Proust : *La chaleur devenait étouffante, une cloche tinta, des tourterelles s'envolèrent...*, "le rythme ternaire des propositions et syntagmes, leur brièveté, l'atmosphère créée par un état, un son, un geste sont des traits signalétiques du romancier pastiché" (Mounin, 1974, p. 251).

²⁶³ Cf. le retour à la Nature prêché par John Ruskin et ses adeptes. De toute façon, les images d'origine ruskienne ne manquent pas, tant que la Nature se place en *tertium comparationis* dans bien des figures de la *Recherche*. Selon J. Monnin-Hornung (1951, n. 2, p. 151), telle est par exemple la description de la peau de Gilberte Swann, qui évoque par analogie le grain et les nœuds du bois : cf. "Cette peau rousse c'était celle de son père <...> Et la nature l'avait utilisée parfaitement, comme un maître huchier qui tient à laisser apparents le grain, les nœuds du bois" (*Recherche*, t. 1, p. 554, note 1, p. 1397). Cf.

est conçu comme une véritable structure organique. Plus particulièrement, il s'agit de s'attacher à certains aspects de la réalité végétale qui traduisent *l'élan vital* (Bergson), tel qu'il se révèle le plus naturellement possible dans une corolle, une tige de fleur ou une branche fleurie (cf. Huyghe, Rudel, 1970, t. 1, p. 146). Pour répondre aux rythmes directeurs de la croissance, l'Art nouveau est alors obligé de renouveler radicalement ses moyens d'expression. De sorte que l'ondulation de la ligne courbe évoque la poussée végétale ; le cloisonné d'émail implique la division cellulaire ; le nouveau type de décor en céramique, dit "de réaction", imite la texture des feuilles et des pétales ; le dessin de tracé, mis à la place du dessin de contour, répond à l'idée de la croissance (cf. Rheims, 1964 ; Huyghe, Rudel, op. cit., pp. 40-41, 145-169 ; Cerutti, 1986).

En parfait accord avec les sentiments naturalistes de l'époque, les textes de Marcel Proust adhèrent également aux *pathos formulae* en cours. Si évidemment typique pour l'Art nouveau, l'attraction sympathique de la nature se manifeste dans l'aspect fleurissant des flacons-*fleurs*²⁶⁴ et le vase d'inspiration végétale²⁶⁵, la reliure à décor floral²⁶⁶ et le dessin du papier peint²⁶⁷, l'organisation des "jardins d'hiver" et l'arrangement des fleurs dans

également "les cheveux crespelés comme par un sculpteur sur bois qui a mis tout son art à en fouetter les mèches" (cité par Yoshikawa, 1979, p. 328), comme par ailleurs les "jeunes grains" du "bois doux" des stalles médiévales qui enthousiasment le narrateur par leur aspect nettement *naturel* (*Pastiches et mélanges*, p. 87).

²⁶⁴ Cf. "flacons-fleurs" (*CSB*, p. 444).

²⁶⁵ Cf. "une rose ou un iris du Japon dans un vase de cristal à long col qui ne pourrait pas contenir une fleur de plus" (*Recherche*, t. 1, p. 82), "elle me dit aimablement avoir fleuri sa table rien qu'avec des chrysanthèmes japonais mais des chrysanthèmes disposés en des vases qui seraient de rarissimes chefs-d'œuvre, l'un entre autre, fait d'un bronze sur lequel des pétales en cuivre rougeâtre sembleraient être la vivante effeuillaison de la fleur" (op. cit., t. 4, p. 289 ; cf. p. 1192), "cette rare douceur de ton qui, sur la pâte des jardinières en porcelaine de Saxe d'où elles débordaient, faisait le charme d'une fleur peinte, œillet tout droit ou violette fleurissante au bout de sa tige verte et tournée" (*JS*, p. 458).

²⁶⁶ Cf. "une reliure de maroquin sur le plat de laquelle avait été encastrée une plaque de cuir incisé qui représentait en demi-relief une branche de myosotis" (*Recherche*, t. 2, p. 126).

²⁶⁷ Cf. "chiffons liberty semés de fleurs comme un papier peint" (*Recherche*, t. 1, p. 417).

les salons ²⁶⁸. Plus encore, elle va jusqu'à influencer la perception du réel. Plus l'adepte de Ruskin rêve d'un état proche de la nature, plus les formes phénoménales sont invoquées en *analogon* des formes naturelles. Le "retour à l'organique" (Henry, 1983, p. 283) rend la représentation si naturaliste, dans ses préférences, que le regard ne s'accroche qu'à tout ce qu'il trouve parfaitement naturel. Or le "ramifié", le "fleuri" et le "feuillu" (Richard, 1974) s'imposent à tel point que le nom de Parme se mêle au "reflet des violettes", Florence apparaît comme "une ville miraculeusement embaumée et semblable à une corolle" (*Recherche*, t. 1, p. 381, cf. p. 955), les myosotis du vitrail fleurissent au soleil, les motifs sculptés s'inspirent de la végétation du pays, tandis que le bois des stalles de la cathédrale d'Amiens se ramifie en poussant, à l'instar d'un arbre ²⁶⁹ : "et s'élançe, s'entrelace et se ramifie en une clairière enchantée, inextricable, impérissable, plus pleine de feuillage qu'aucune forêt" (*CSB*, p. 87). De même, la phrase musicale de Vinteuil s'éloigne, indicatrice et florale, "parmi les ramifications de son parfum" (*Recherche*, t. 1, p. 208). Et le Grand-Hôtel de Balbec en fait autant avec ses multiples "ramifications de couloirs" (op. cit., t. 2, p. 158 - cité par Richard, 1974, p. 119).

²⁶⁸ Cf. "il semble, à cause de la profusion des plantes d'appartement qu'on avait alors et du manque absolu de stylisation dans leur arrangement, avoir dû, chez les maîtresses de maison, répondre plutôt à quelque vivante et délicieuse passion pour la botanique qu'à un froid souci de morte décoration. <...> le goût d'un luxe secret <...> Mme Swann l'étendait aux fleurs. Il y avait toujours près de son fauteuil une immense coupe de cristal remplie entièrement de violettes de Parme ou de marguerites effeuillées dans l'eau <...> les fleurs étalées là <...> y tenaient une place énigmatique <...> ces fleurs qui n'avaient pas été préparées pour les visiteurs d'Odette mais comme oubliées là par elle, avaient eu et auraient encore avec elle des entretiens particuliers qu'on avait peur de déranger et dont on essayait en vain de lire le secret" (*Recherche*, t. 1, pp. 582, 583-584).

²⁶⁹ De même que le "ramifié" connaît la division, de même la phrase de M. Proust obéit à un "scindement perpétuel" (Spitzer, 1970, p. 417).

Mieux encore, c'est l'image de la sève végétale ²⁷⁰ qui traduit le plus nettement cette ultime aspiration vers l'élan vital : "la sève, avec le temps débordante, de l'arbre" (*CSB*, p. 88). Autant que "la ligne emblématique" (Huyghe) de l'objet 1900, elle exprime chez Proust le "processus de croissance de l'arbre" (Curtius d'après Spitzer, 1970, pp. 467-467). Si bien qu'il se transforme tout logiquement en véritable jaillissement intérieur (cf. Richard, 1974, pp. 117-127). Sans coupures ni ruptures, il est d'ailleurs transposé à d'autres objets de l'univers qui semblent, en dépit de toutes les

²⁷⁰ Cf. "nous ne sommes pas comme des bâtiments à qui on peut ajouter des pierres du dehors, mais comme des arbres qui tirent de leur propre sève le nœud de leur tige, l'étage supérieur de leur frondaison" (*Recherche*, t. 2, p. 260). Invoquée comme un *analogon* d'un mouvement ininterrompu de ce qui jaillit, la montée de la sève débordante relève d'ailleurs du thème sous-jacent du phallisme-*jaillissement* : cf. "infléchissable jaillissement de toutes les forces de ma vie" (*Recherche*, t. 1, p. 86 ; voir note 2, p. 1116). En effet, plus son élan vertical correspond à la "matérialité jaillie" de toutes sortes d'objets dressés et pointus, plus la sève végétale se combine alors avec les fameuses asperges, les clochers ou les jets d'eau, pour métaphoriser "cet autre fluide vital qu'est le *sperme*" (cf. Richard, 1974, pp. 39, 92, 113-116, 117). Ainsi, par l'intermédiaire du célèbre jet d'eau d'Hubert Robert, la sève végétale se rapproche d'un "jet d'opale" du petit cabinet sentant l'iris : cf. "Enfin s'éleva un jet d'opale, par élan successifs, comme, au moment où il s'élança, le jet d'eau de Saint-Cloud que nous pouvons reconnaître <...> dans le portrait qu'en a laissé Hubert Robert" (*Recherche*, t. 1, pp. 646-647). Cf. à cet effet les spermatozoïdes en motif d'ornement sur la bordure des lithographies de Munch (*Madone*, 1895-1902), sinon les ornements de livre de Beardsley, en forme de longs filaments, qui évoquent également la cellule reproductive mâle (*The Studio*, dès 1893 ; *Salomé* d'Oscar Wilde, 1893 ; *Yellow Book*, 1895).

La relation symbolique est d'ailleurs induite par les rapports d'équivalence qui s'instaurent entre 'sperme' et 'moelle' : cf. "L'exploration que je fis alors en moi à la recherche d'un plaisir que je ne connaissais pas, ne m'aurait pas donné plus d'émoi, plus d'effroi, s'il s'était agi pour moi de pratiquer à même ma moelle et mon cerveau une opération chirurgicale <...> une odeur âcre, une odeur de sève s'y mêlait comme si j'eusse cassé la branche <...> Malgré cette odeur de branche cassée, de linge mouillé, ce qui surnageait c'était la tendre odeur des lilas" (*Recherche*, t. 1, pp. 646-647 ; cf. *PJ*, p. 107). En effet, plus le sperme équivaut à la moelle, plus elle tend à se rapprocher de cette autre substance vitale qu'est la sève végétale. Ce qui permet la relation d'afférence sperme-moelle -> /sève/, c'est évidemment les acceptions du mot "moelle", codifiées dans le langage. Comme il signifie non seulement "substance molle et grasse à l'intérieur des os", mais aussi une "substance molle <...> contenue au centre de la tige et de la racine des plantes dicotylédones" (*le Pt Rob*), il sert d'intermédiaire plausible entre 'sperme-moelle' et 'sève végétale'.

La relation devient d'autant plus ambiguë que 'moelle' se rapproche phonétiquement de 'mollesse', terme employé depuis le XIII^e siècle pour désigner les pratiques solitaires, alors que dans l'antiquité il voulait dire l'homosexualité passive (cf. Flandrin, 1981, p. 262).

contraintes sémantiques, "avoir poussé, avoir jailli comme de la flamme vivante" (*CSB*, p. 87). C'est ainsi que les jets d'eau "montent vers le ciel", pareils aux roses trémières (*PJ*, p. 104). D'une "continuité sans lacune", leur ascension prend tout ce qui caractérise normalement une tige d'arbre : cf. "la tension de cette tige, portant au-dessus de soi un nuage oblong fait de mille gouttelettes" (*Recherche*, t. 3, p. 56).

2. 2. L'idée de renouvellement ou les anticipations de l'impressionnisme

Dire que l'œuvre proustienne emprunte quelques sujets à l'univers impressionniste, y compris les motifs d'inspiration végétale, c'est évidemment peu dire ²⁷¹. Il est plus important de relever une affinité dans l'évaluation d'une formule de typification, c'est-à-dire : le "schème structural", au sens de Panofsky (1981), ou la "structure modèle", au sens de Gombrich (1995). Le parallèle s'impose explicitement dans cette brève réplique lancée, comme par hasard, par la sœur de Legrandin : "vous parliez de nymphéas : je pense que vous connaissez ceux que Claude Monet a peints" (*Recherche*, t. 3, p. 205). Insignifiante dans la bouche d'une mondaine, la phrase est d'autant plus importante, dans le parcours interprétatif, qu'elle implique des rapports de correspondance entre le végétal réel et son équivalent artistique ²⁷² les plantes de la Vivonne et la toile impressionniste, exposée chez Durand-Ruel en 1900, puis de 1905 à 1909, sous le titre *Nymphéas : paysages d'eau*.

²⁷¹ De toute façon, ce n'est pas révolutionnaire. Ortega y Gasset en parlait déjà dans son article *Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust*, publié en 1923 dans la Nouvelle Revue française. Cf. également Monnin-Hornung, 1951 ; Mouton, 1966.

²⁷² Non seulement elle rapproche les objets d'univers disparates, mais contribue par ailleurs à évaluer les nymphéas sur une nouvelle échelle des valeurs. Comme le comparant est traditionnellement plus valorisé que le comparé, il ne s'agit donc de rien moins que de valoriser les plantes de la Vivonne. Ce qui devient d'autant plus fondé que le domaine /art/ est placé, ne serait-ce que dans la conception esthétique proustienne, dans un espace évaluatif supérieur (cf. Rastier, 1987, pp. 203-207).

C'est apparemment là que Marcel Proust découvre le prestige d'une formule type (cf. Richard, 1974, p. 267, note 2). Exemple mineur, mais significatif, il serait en effet privé d'une bonne part de sa pertinence, s'il n'était par ailleurs associé à d'autres séquences de la *Recherche*. Soit par exemple cette description des plantes de la Vivonne, antérieure à l'épisode mentionné, qui passe pour une véritable transposition du célèbre tableau de Monet ²⁷³. Même si ce "blanc" et ce "rose", "lavés comme de la porcelaine", ne correspondent que très approximativement à ce qu'on appelle traditionnellement le réel fictif, l'image évoquée n'en est pas moins convaincante. Comme il n'y a "pas de barrière rigide entre le vrai et le faux, la réalité et la fiction" (Gombrich, 1995, p. 133), la seule chose qui importe

²⁷³ Cf. "Mais plus loin le courant se ralentit, <...> faisant fleurir, dans les petits étangs que forme la Vivonne, de véritables jardins de nymphéas. <...> çà et là, à la surface, rougissait comme une fraise une fleur de nymphéa au cœur écarlate, blanc sur les bords. Plus loin, les fleurs plus nombreuses étaient plus pâles, moins lisses, plus grenues, plus plissées, et disposées par le hasard en enroulements si gracieux qu'on croyait voir flotter à la dérive, comme après l'effeuillement mélancolique d'une fête galante, des roses mousseuses en guirlandes dénouées. Ailleurs un coin semblait réservé aux espèces communes qui montraient le blanc et le rose propres de la julienne, lavés comme de la porcelaine avec un soin domestique, tandis qu'un peu plus loin, pressées les unes contre les autres en une véritable plate-bande flottante, on eût dit des pensées des jardins qui étaient venues poser comme des papillons leurs ailes bleuâtres et glacées, sur l'obliquité transparente de ce parterre d'eau ; de ce parterre céleste aussi : car il donnait aux fleurs un sol d'une couleur plus précieuse, plus émouvante que la couleur des fleurs elles-mêmes ; et, soit que pendant l'après-midi il fût étinceler sous les nymphéas le kaléidoscope d'un bonheur attentif, silencieux et mobile, ou qu'il s'emplît vers le soir, comme quelque port lointain, du rose et de la rêverie du couchant, changeant sans cesse pour rester toujours en accord, autour des corolles de teintes plus fixes, avec ce qu'il y a de plus profond, de plus fugitif, de plus mystérieux - avec ce qu'il y a d'infini - dans l'heure, il semblait les avoir fait fleurir en plein ciel" (*Recherche*, t. 1, pp. 167-168).

Dans cette perspective, il n'y a guère de surprise que le jardin rêvé - l'un des *Six jardins du Paradis* que Marcel Proust aurait préféré entre tous - soit consacré à Claude Monet et à ses fleurs du "parterre céleste" : cf. "Fleurs de la terre, et aussi fleurs de l'eau, ces tendres nymphéas que le maître a dépeints dans des toiles sublimes dont ce jardin (vraie transposition d'art plus encore que modèle de tableaux, tableau déjà exécuté à même la nature qui s'éclaire en dessous du regard d'un grand peintre) est comme une première et vivante esquisse, tout au moins la palette est déjà faite et délicieuse, où les tons harmonieux sont préparés" (*Essais et articles*, pp. 539-540 ; voir également *Correspondance*, t. XII, p. 390).

vraiment, c'est la pertinence esthétique. En peinture comme en littérature, il en va pratiquement de même, à une petite différence près : là où le texte littéraire relève de la littérarité, la peinture tire sa valeur de la réalité plastique. De sorte que la représentation n'est partout évaluée qu'à base des critères internes à l'œuvre. Ainsi, les célèbres séries que Claude Monet peint sur le motif ne sont apparemment ni des meules ni des plantes ni une cathédrale, mais plutôt des peintures qui se précisent comme une "harmonie bleue", "effet du matin, harmonie blanche", "soleil matinal, harmonie bleue" ou "plein soleil, harmonie bleue et or" (d'après Bonafoux, 1986, p. 61). Elles renoncent à toute hiérarchie des sujets, des motifs et des genres, et ne répondent nullement au critère de la ressemblance avec la réalité dont elles s'inspirent si délibérément. Avant toute chose, c'est la peinture seule qui impose la représentation, et non le vraisemblable ni les critères des genres codifiés du paysage ou de la nature-morte.

Ce qui s'oppose en trait d'union entre le texte proustien d'une part, et les "paysages d'eau" de Monet de l'autre, c'est d'ailleurs les procédés purement impressionnistes. La correspondance est maintes fois reconnue par la critique, parce que le parcours descriptif évoque non seulement la tonalité "paradisiale" du motif peint, mais aussi et d'abord cette vibration d'optique et tout ce qui en résulte en l'occurrence. De toute façon, la transposition littéraire reste fidèle aux effets fugitifs, si nettement appréciés et défendus par Claude Monet ²⁷⁴. Tout en estompant la masse et la texture, à l'instar de la nouvelle vision picturale, elle met en valeur moins la stabilité que la fluctuation : le caractère changeant des plantes aquatiques ²⁷⁵. Le parallèle ne

²⁷⁴ De toute façon, Claude Monet est net : "Je n'ai que le mérite d'avoir peint directement devant la nature en cherchant à rendre mes impressions devant les effets les plus fugitifs" (d'après Bonafoux, op. cit., p. 9).

²⁷⁵ Plus particulièrement, l'équivalence est induite par quelques interprétants internes au texte : "fugitif", "changeant sans cesse", "comme des papillons", "kaléidoscope d'un bonheur attentif", "obliquité transparente de ce parterre d'eau", "parterre céleste", etc. Leur

manque de prendre du relief lorsqu'on constate, plusieurs exemples à l'appui, que les tons et les couleurs dont disposent l'artiste et l'écrivain ne correspondent guère à ce qu'on prend habituellement pour le "réel", mais relèvent plutôt des effets de lumière. Si bien que l'écrivain aurait volontiers répété après le peintre impressionniste qu' "aucune couleur n'existe réellement dans la nature, qu'elles sont toutes fonction de la lumière et que la forme elle-même subit des variations infinies dépendant strictement du rapport couleur-lumière" (Francastel, 1955, p. 123 - cité par Amossy & Rosen, 1979, p. 126).

Si évidemment déconcertante, la lumière exerce sur les formes phénoménales une action d'autant plus transformatrice qu'elle "détruit leur homogénéité, subvertit leur statut accepté, leur construction habituelle, pour les ouvrir à de nouvelles combinaisons, les recomposer en des unités inédites" (Richard, 1974, p. 272). Du moins, son pouvoir magique se fait sentir dans cette impression que produit le Bois de Boulogne, lors d'une promenade. Plus la perception se prête à ces effets de lumière, plus les "tremblants contours" s'imposent en *analogon* de la formule picturale. Moins réels que fictifs, les arbres et les futaies renoncent de plus en plus à des frontières fixes prescrites par le bon sens, en mariant ensemble les formes

"puissance d'évocation" (CSB, p. 392) est évidente. De même que l'univers peint par Claude Monet révèle la "fluidité d'un monde en mutation constante", où l'eau et le ciel se trouvent mêlés "grâce à l'alchimie de la couleur" (Huyghe, Rudel, 1970, t. 1, p. 105), de même l'univers décrit par Marcel Proust est "changeant sans cesse pour rester toujours en accord <...> avec ce qu'il y a de plus profond, de plus fugitif <...> dans l'heure" (*Recherche*, t. 1, pp. 167-168).

Cependant, la représentation des "formes confuses" reste plus ou moins attachée à un certain schématisme dans la mesure où elle reproduit la "faculté de projection" dont parle notamment Léonard de Vinci dans son *Traité de la Peinture*. Appelé à "stimuler l'esprit d'invention", la méthode prescrit plus particulièrement : "C'est que si tu regardes quelques murs barbouillés de taches ou les pierres de divers mélanges, tu pourras y voir les ressemblances de divers paysages ornés de montagnes, de fleuves, de pierres, d'arbres, de grandes plaines, de vallées et de collines en diverses manières <...> Il en est de semblables murs et mélanges comme du son des cloches, dans les sonorités desquelles tu trouveras tout nom et vocable que tu imagineras" (d'après Gombrich, 1995, p. 241).

originaires isolées, pour se produire finalement sous l'apparaître complètement méconnaissable : cf. "J'allais vers l'allée des Acacias. Je traversais des futaies où la lumière du matin qui leur imposait des *divisions nouvelles*, émondait les arbres, *mariait ensemble* les tiges diverses et composait les bouquets. Elle attirait adroitement à elle deux arbres ; s'aidant du ciseau puissant du rayon et de l'ombre, elle *retranchait à chacun une moitié de son tronc* et de ses branches, et, *tressant ensemble les deux moitiés* qui restaient, en faisant soit un seul pilier d'ombre, que *délimitait l'ensoleillement d'alentour*, soit un seul *fantôme de clarté* dont un réseau d'ombre noire cernait *le factice et tremblant contour*" (*Recherche*, t. 1, p. 416).

Comme c'est souvent le cas, la métamorphose picturale est implicitement contenue dans une métaphore littéraire. Pendant que le peintre impressionniste estompe les contours rigides jusqu'à ce qu'ils deviennent indécis dans une "virtualité de rivière ou de bateau" (*Recherche*, t. 2, p. 972), l'écrivain recourt à ce "procédé de brusque transition" d'une réalité à une autre. De sorte que la transformation chromatique survenue en peinture trouve son éventuel équivalent linguistique dans cette transposition de code à code : "d'un plan à un autre" (*CSB*, p. 599).

Apparemment, c'est un monde mouvant par excellence : "sans ligne de frontière" (*Recherche*, t. 2, p. 973). C'est ainsi que la "frontière fixe" entre le ciel, la terre et la mer tend continuellement à disparaître, tandis que les termes "marins", "urbains" et "terrestres" se confondent facilement, dans la célèbre description des marines d'un Elstir-*Monet-Whistler-Boudin* ²⁷⁶. De même, les

²⁷⁶ Selon les critiques, elles évoquent plusieurs toiles impressionnistes : *Le Port de Bordeaux* de Boudin, *Le Port de Honfleur* ou *La Seine à Rouen* de Monet, *Le Port de Bordeaux* ou *Départ du vapeur de Folkestone* de Manet, *Le Port de Dieppe*, *Pêcheurs sous le vent* ou *Portsmouth vu de la mer* de Turner (cf. Monnin-Hornung, 1951, p. 75 ; Autret, 1955, p. 129, 134 ; *Manet*, Skira, éd. illustrée de 1983, p. 80 - cité par P.-L. Rey dans les *Notes de la Recherche*, t. 2, p. 1436). Cf. "Mais j'y pouvais discerner que le charme de

termes "alpestres" sont suffisamment plausibles pour décrire la mer, reflétée dans les vitrines des bibliothèques, au Grand-Hôtel de Balbec (*Recherche*, t. 2, pp. 33-34). Invoquée comme un *analogon* de cet "immense équivoque de reflets", l'enclosure *comme* contribue grandement à ce que les objets décrits perdent entièrement leur consistance. La dissimulation des limites s'annonce si pertinente que les vitrines deviennent "hublots d'une cabine de navire", les flots qui s'élancent l'un après l'autre se transforment en "sauteurs sur un tremplin", tandis que les vagues de mer évoquent un véritable paysage alpestre : cf. "ce vaste cirque éblouissant et montagneux", "les sommets neigeux", "ces cimes bleues de la mer", "ces glaciers", "ces collines" et "une longue plaine sablonneuse"²⁷⁷. Comme le souligne G. Genette, "nous nous

chacune consistait en *une sorte de métamorphose* des choses représentées, *analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore* <...> Une de *ses métaphores* les plus fréquentes dans les marines <...> était justement celle qui *comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation* <...> en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des *termes urbains pour la mer* <...> Dans le premier plan de la plage, le peintre avait su habituer les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan" (*Recherche*, t. 2, pp. 191-193) ; "Nous voyons un point éblouissant à l'horizon, nous ne savons pas trop si c'est dans le ciel ou dans la mer, si c'est un nuage ou un rocher ou simplement un reflet blanc du soleil. Puis nous comprenons, nous calculons, le point qui bouge, c'est une voile <...> On comprenait sur son tableau que c'était un bateau mais on sentait s'ébaucher en lui *les natures mêlées du rocher, du nuage ou du reflet*. <...> il y peignait la *virtualité de bateau* qui nous avait permis d'affirmer que c'était un bateau.<...> ainsi les choses comme dans la vision même n'étaient pas enfermées dans la notion que l'intelligence a d'elles mais plusieurs différentes unies ensemble par la perspective, une seule divisée en deux par un reflet qui les sépare, *l'une imitant l'essence de l'autre, l'eau devenant terre ferme en plein ciel*. <...> Ses peintures étaient donc des sortes de *métaphores qui montraient une chose avec des qualités* <...> *que donne une autre chose*, mais de *ces métaphores qui expriment l'essence de l'impression qu'une chose produit*, essence qui reste *impénétrable pour nous tant que le génie ne nous l'a pas dévoilée*" (op. cit., t. 2, pp. 971-974) ; "Quand je dis qu'un tableau d'Elstir était une sorte de métaphore qui se poursuit, je vais peut-être un peu trop loin car quelquefois la métaphore n'était pas exprimée, on n'aurait pas su dire avec quoi était la comparaison. Mais c'était une métaphore latente en ce sens que *toutes les parties du tableau exprimaient chacune avec leur langage différent la même chose*" (op. cit., t. 2, p. 979).

²⁷⁷ A la manière de l'artiste, c'est surtout le *tableau* qui intéresse l'écrivain : cf. "ce vaste cirque éblouissant et montagneux et sur les sommets neigeux de ses vagues en pierre d'émeraude çà et là polie et translucide", "ces collines de la mer qui avant de revenir vers nous en dansant, peuvent reculer si loin que souvent ce n'était qu'après une longue plaine

trouvons devant un paysage paradoxal où la montagne et la mer ont échangé leurs qualités et pour ainsi dire leurs substances, où la montagne s'est faite mer et la mer montagne" (1966, p. 48).

Bref, l'affinité est dans le système de représentation. Plus particulièrement, elle est dans le caractère dynamique de l'objet, qui ne cesse de changer "comme un spectacle" (*Recherche*, t. 1, p. 65). Soumis au temps, les lieux deviennent méconnaissables en fonction des sentiments qu'ils évoquent aux différents moments de la vie ²⁷⁸. Les personnages n'échappent pas non plus à cette perpétuelle mutation. Ce qui permet aux critiques de constater à l'unanimité qu'il y a plusieurs Swann, plusieurs Saint-Loup, plusieurs Rachel, plusieurs Albertine incompatibles (cf. Genette, 1966, p. 54 ; Richard, 1974, p. 281). La beauté des jeunes filles en fleurs est également fugace (*Recherche*, t. 2, p. 148, 258-259 ; t. 3, pp. 573-574, 577). Sans démarcations précises, elle équivaut implicitement à la cathédrale de Rouen peinte par Claude Monet, qui "se renouvelle et s'achève chaque jour" : "bleue dans le brouillard, éblouissante au matin <...>, rose et déjà fraîchement nocturne au couchant" (*CSB*, p. 89). Et si les choses évoquées sont ainsi soumises à une *transsubstantiation* sans précédent ²⁷⁹, autant dans la peinture que dans la

sablonneuse que j'apercevais à une grande distance leurs premières ondulations, dans un lointain transparent, vapoureux et bleuâtre comme ces glaciers qu'on voit au fond des *tableaux* des primitifs toscans" (*Recherche*, t. 2, p. 33, note 1 ; cf. t. 3, pp. 289-290).

²⁷⁸ Cf. "et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas, comme les années" (*Recherche*, t. 1, p. 420) ; "Ce n'était pas tel effet de lumière qui était ici représenté <...>, ni même le portrait d'un lieu <...>, mais plutôt le portrait d'un changement de contrée" (op. cit., t. 2, p. 983).

²⁷⁹ A cet effet, J. Kristeva a raison de souligner que "l'écriture est transsubstantiation", et de citer à titre d'exemple les métamorphoses du pavé du baptistère, analogues aux transformations subies par un morceau de pain grillé (1994, pp. 138-140, 307). Cette idée du "style-substance" est d'ailleurs exprimée par Proust lui-même. Ainsi, dans la lettre du 27 novembre 1913 à Lucien Daudet, l'écrivain parle de l'une de ses phrases, "où s'est accompli le miracle suprême, la *transsubstantiation* des qualités irrationnelles de la matière et de la vie dans des mots humains" (cité par Genette, 1966, p. 42). Il en est de même pour le style flaubertien : "Dans le style de Flaubert <...>, toutes les parties de la réalité sont converties en une même substance, aux vastes surfaces, d'un miroitement monotone <...> Tout ce qui était différent a été converti et absorbé" (*CSB*, p. 269).

littérature, c'est que la nouvelle optique exige comme préalable l'oubli des "corps solides" (Huyghe, Rudel, op. cit., p. 35). De même que l'univers peint est sans contours nets ni limites précises, où se trouvent mêlés l'eau, le ciel et la terre, de même les objets proustiens sont aux formes à la fois fluides et mobiles. La notion des frontières remise en question, la séparation des formes phénoménales tend continuellement à disparaître²⁸⁰. Plus les termes communiquent, plus ils se reflètent l'un dans l'autre. Comme ils ne sont plus guère perçus comme autonomes, et isolés, le même implique inévitablement l'autre pour cette simple raison de principe selon laquelle l'intériorité objectale s'extériorise et se manifeste toujours aux confins²⁸¹.

2. 3. De la sensation au symbole ou l'apport du symbolisme : *secret du charme impénétrable*

Malgré les découvertes plastiques incontestables, le mode impressionniste n'est cependant pas voué aux investigations de la "réalité intérieure". Dans son ensemble, le jeu de la nouvelle optique n'y est pour rien, sinon pour peu, même si "les toiles sublimes" d'un Monet dévoilent "d'importantes parties de la réalité", et ressemblent ainsi à un "miroir magique" (CSB, p. 675). Cette "carence de la vie intérieure" (Huyghe, Rudel, 1970, t. 1, p. 36) est en

²⁸⁰ A cet effet, cf. la cohésion textuelle en linguistique, comme par ailleurs la tendance de l'œuvre vers l'unité sémantique, établie à différents paliers du texte. Cette même tendance implique le fait que l'œuvre littéraire commence à devenir aussi indissoluble qu'un mot (Potébnja, 1976). Autrement dit, le signe linguistique perd son autonomie à l'intérieur du texte, tandis que le texte tend continuellement à devenir signe (Lotman, 1994, p. 63, 159).

²⁸¹ Cf. "Les couleurs, les reliefs tactiles d'autrui sont pour moi, dit-on, un mystère absolu, me sont à jamais inaccessibles. Ce n'est pas tout à fait vrai, il me suffit pour que j'en aie, non pas une idée, une image ou une représentation, mais comme l'expérience imminente, que je regarde un paysage, que j'en parle avec quelqu'un ; alors, par l'opération concordante de son corps et du mien, ce que je vois passe en lui, ce vert individuel de la prairie sous mes yeux envahit sa vision sans quitter la mienne, je reconnais dans mon vert son vert, comme le douanier soudain dans ce promeneur l'homme dont on lui a donné le signalement" (Merleau-Ponty, 1964, pp. 187-188 - cité par Kristeva, 1994, pp. 302-303).

revanche comblée par les recherches symbolistes avec leur manifeste penchant à l'intériorité ²⁸². Passées les années, où l'art était considéré comme "l'équivalent passionné de la sensation reçue", il est désormais nécessaire d'attribuer une valeur supplémentaire aux formes *a priori* empiriques, au nom du réalisme transcendant, afin de soumettre la représentation des stimuli à l'expression des "idées immanentes".

Comme le visible passe ainsi pour la manifestation altérée de l'invisible, les mots, les sons et les couleurs sont inévitablement appelés à devenir suggestifs par excellence. Repliée sur la vie cachée, et non visible, la connaissance procède alors beaucoup plus de l'intuition que du raisonnement positiviste. De nature obscure, elle s'oppose absolument à tout ce qui relève de la déduction pour déplacer son effort investigateur, avec le soutien de Bergson et de Freud, sur l'intuition et l'inconscient (cf. Huyghe, Rudel, op. cit., pp. 114-116). Le plus souvent, elle est de caractère religieux, psychologique ou tout simplement culturel. Si elle n'évoque pas la puissance des mythes et des légendes, elle aboutit alors aux archétypes ²⁸³, ne serait-ce que pour "remettre entre les mains de l'intelligence ce qui s'agite dans l'inconscient" (*Recherche*, t. 1, p. 861 ; cf. op. cit., t. 4, p. 457).

²⁸² Toutefois, dans son article *Contre l'obscurité*, publié dans *La Revue blanche* du 15 juillet 1896, l'écrivain met en garde contre les dangers d'un symbolisme pur : "en prétendant négliger les "accidents de temps et d'espace" pour ne nous montrer que des vérités éternelles, il méconnaît une autre loi de la vie qui est de réaliser l'universel ou l'éternel, mais seulement dans des individus <...> Les œuvres purement symboliques risquent donc de manquer de vie et par là de profondeur" (*CSB*, p. 394).

²⁸³ Ainsi Marcel Proust écrit, en juillet 1913, dans une lettre à Louis de Robert : "je ne m'attache qu'à ce qui me semble <...> déceler quelque loi générale. Or comme cela ne nous est jamais révélé par l'intelligence, que nous devons le pêcher en quelque sorte *dans les profondeurs de notre inconscient*, c'est en effet imperceptible, parce que c'est éloigné, c'est difficile à percevoir, mais ce n'est nullement un détail minutieux", sinon dans une lettre à Camille Vettard : "J'ai tâché <...> de *faire apparaître à la conscience des phénomènes inconscients* qui, complètement oubliés, sont quelquefois situés très loin dans le passé <...> Pour dire un dernier mot du roman dit d'analyse, ce ne doit être nullement un roman d'intelligence pure, selon moi. Il s'agit de *tirer hors de l'inconscient*, pour la faire entrer dans le domaine de l'intelligence (d'après les notes de J. Robichez et B. Rogers, *Recherche*, t. 4, p. 1314).

Plus les formes naturelles adhèrent à ces *pathos formulae* en cours, plus elles répondent au mode symbolique. En grande partie relevant de la contemplation intérieure (cf. Rastier, 1992d), il attribue à l'univers végétal tout ce qui revient traditionnellement aux formes symboliques pour en faire une sorte de "livre de signes inconnus" (*Recherche*, t. 4, p. 457). Vu qu'il s'agit d'"interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées" (op. cit., t. 4, p. 457), tout s'implique et tout veut dire quelque chose. L'un présuppose l'autre selon ce rapport de solidarité qui existe entre les deux fonctionnels : l'être et le paraître, l'intériorité et l'extériorité. En effet, si l'expression n'est telle que lorsqu'elle est l'expression d'un contenu (cf. Hjelmslev, 1968-1971, pp. 72-73), l'apparaître n'est tel que lorsqu'il implique une certaine forme d'être (cf. Jankélévitch, 1980, v. 2, pp. 32-89).

Ce qui importe alors, c'est de rapporter l'accent sur cette "réalité invisible" : "une réalité plus profonde, plus spirituelle que la réalité physique" (*Recherche*, t. 1, p. 861). D'où peut-être cet intérêt capital qui revient chez Proust au caractère opaque de la signifiante (cf. Richard, 1973 ; 1974). Il permet de former délibérément les ensembles de faits et d'objets fondés sur les ressemblances, autrement dit : cette "parenté de choix" (Weber) entre divers aspects d'une totalité, parce qu'il s'appose en *tertium comparationis* entre les formes végétales d'une part, les figures emblématiques de Moreau ou quelques airs joués de Wagner de l'autre. De part et d'autre, la vérité ne se dévoile qu'au prix de la solution d'une énigme. Ce qui met le sujet, écrit A. Henry, dans la situation d'un Œdipe devant le Sphinx : "Et Proust renforce par répétition cette situation scénique nouvelle, celle de l'homme mis en question, sommé de répondre par ce qui est d'ordinaire donné comme soumis : l'objet extérieur, une tasse de thé, un linge sorti trop raide du repassage, renversement dramatique rendu plus sensible par le minimalisme situationnel" (1983, pp. 72-73).

Si indubitables que soient les disparates, l'analogie ne l'est certes pas moins. Incontestablement différents, ces faits et ces objets sont cependant réunis à base d'un effort de connaissance qui s'avère partout identique. Car le signifié tend partout à devenir signifiant d'un autre signifié, et ainsi de suite à l'infini, jusqu'à ce que la vérité suprême se dévoile enfin au prix d'un épuisement extrême ²⁸⁴. Autant que les signes de la peinture et de la musique symbolistes, le règne des plantes résiste à toute exploration rationnelle. En formant une véritable *enveloppe* autour de l'objet de contemplation, les formes naturelles sont si parfaitement impénétrables, à l'instar des notes musicales et/ou des touches picturales, qu'elles exigent un effort à la fois constant mais vain : cf. "mais le lilas ne lui donne toujours que le même parfum sans lui dire plus. Et il a beau regarder *Le Jeune Homme et la Mort* de Gustave Moreau, le jeune homme ne lui dira rien de plus, ne prendra pas une expression nouvelle" (CSB, p. 418). Les interprétants internes au texte sont d'autant plus indispensables à cet effet qu'ils contribuent à la typification, sinon à la connexion d'univers : cf. 'avoir beau', 'énigme', 'secret', 'mystère', 'effort impuissant', 'obscur', 'vague', 'pénétrer plus avant dans leur secret', etc ²⁸⁵. Plus ces expressions verbales se présentent en *analogon* de ce qu'on

²⁸⁴ Malgré l'épuisement, le sentiment de frustration est souvent compensé par une brusque satisfaction inespérée (cf. Richard, 1973 ; Kristeva, 1974 ; O'Rourke, 1979 ; Brun, 1984). Autant que l'univers symboliste, le spectacle des formes végétales conduit ainsi à l'enchantement et à l'incantation, en procurant un immense plaisir à tous les sens récepteurs (cf. *Recherche*, t. 1, p. 820).

²⁸⁵ Cf. "Mais j'avais beau rester à aspirer, à dépister cette odeur intermittente, à regarder ces fleurs innombrables, jetées à droite, à gauche avec une allégresse juvénile et à des intervalles irréguliers et frappants comme des intervalles musicaux, elles répétaient indéfiniment en silence devant moi avec profusion *inépuisable*, leur motif adoré, *sans me l'expliquer davantage* comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans atteindre le fond et le *secret* du charme *impénétrable* et *renouvelé*" (*Recherche*, t. 1, p. 870 ; cf. p. 137) ; "ces fleurs <...> avaient eu et auraient encore avec elle des entretiens particuliers <...> et dont *on essayait en vain de lire le secret*, en fixant des yeux la couleur délavée, liquide, mauve et dissolue des violettes de Parme" (*Recherche*, t. 1, p. 584) ; "L'*effort impuissant* que je fais devant la fleur et qui me ferait souhaiter trouver dans quelque phrase de Maeterlinck et de Jammes, dans quelque peinture de Monet, le mot de l'*énigme* aussi passionnément qu'un historien souhaite trouver dans une bibliothèque un document sur une

ressent habituellement devant une œuvre d'art symboliste, plus cette œuvre d'art passe pour une formule d'exemplification type : *une autre nature*.

Certes, les univers juxtaposés se laissent rapprocher jusque dans l'attitude exploratrice. Plus le sujet s'absorbe dans la contemplation intérieure, dans cet abandon total à l'objet, plus les fleurs et les feuilles sont observées à peu près de la même façon que les chefs-d'œuvre des grands maîtres au musée. Comme si le narrateur se trouvait devant une peinture d'un Vermeer dont il veut apprécier et comprendre la suprême beauté, il recule et il avance, il cligne de l'œil et il se fait un écran de ses mains pour n'avoir sous les yeux que juste une toute petite partie de l'ensemble. Si bien que l'épine rose tend à ressembler au petit pan de mur jaune de *La vue de Delft* (*Recherche*, t. 1, p. 137, cf. p. 820). Ce qui les unit en effet, ce n'est pas tellement le *détail* pris en soi et pour soi (cf. Arras, 1993 ; Boyer, 1987 ; Descombes, 1987, pp. 138-147), mais plutôt cette attitude "soupçonneuse" adoptée à son égard (Eco, 1994, pp. 106-117). Plus ce fragment-*sillon* passe pour un trait symptomatique, au sens de Panofsky, plus il permet d'accéder à la "réalité invisible" (*Recherche*, t. 1, p. 861). Ce qui ne devient toutefois possible qu'à condition de mimer leur moindre geste, de "venir adhérer à leurs fleurs", de "retrouver leur invisible et fixe odeur" et de s'unir au rythme de leur efflorescence, c'est-à-dire : sous réserve de l'engagement du sujet dans l'intériorité de l'objet de contemplation.

La substance florale cède avec peine à l'exploration, parce que la signification dépasse le savoir positiviste. Plutôt qu'être intrinsèque, et de se réduire tout bonnement à l'explication donnée dans le manuel de botanique d'un Gaston Bonnier, elle ne provient en fait que des contenus subjectifs

époque qu'il cherche *en vain* à reconstituer, qu'un croyant une révélation d'un mort, ou d'un ange, sur ce qui nous attend au-delà du tombeau, *cet effort* peut-être en un certain sens ressemble-t-il à celui de la mémoire en ce sens qu'il cherche à ressusciter, à remettre entre les mains de l'intelligence ce qui s'agite dans l'inconscient" (*Recherche*, t. 1, p. 861).

investis. Pour reprendre l'expression de Marcel Proust, les objets finissent par conserver "quelque chose des yeux qui les regardent" (*Recherche*, t. 4, p. 463 - cité par Kristeva, 1994, p. 314).

Relevant de cette assimilation subjective, la signification afférente ne se révèle donc que dans la complaisance du sujet vis-à-vis de l'objet auquel le sujet s'identifie si pleinement que les critiques ne cessent de souligner une véritable "fusion imaginative avec les fleurs" (Brun, 1984, p. 261). Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la typification finit ainsi par trouver sa raison d'être en ce qui souligne traditionnellement les différences : la diversité et la multiplicité des objets particuliers ²⁸⁶. De sorte que Marcel Proust aurait volontiers répété après Lipps : "Ce que je saisis par l'*Einfühlung* c'est, de façon tout à fait générale, la vie". Car il ne s'agit en fait de rien moins que de ce qu'on appelle l'intuition synthétique de l'*Erlebnis* (Husserl) et de l'*Einfühlung* (Lipps, Vischer, Worringer) ²⁸⁷.

²⁸⁶ Cf. "Le pôle opposé au besoin d'*Einfühlung* nous semble être la tendance abstractive" (Worringer, 1908, p. 16 - cité par Jung, 1991, p. 283) ; "Il semblerait que l'*Einfühlung* met en lumière précisément ce qui différencie un objet d'un autre et que l'abstraction de l'objet est surtout propre à faire oublier la réelle diversité des choses particulières en faveur de leur ressemblance générale sur laquelle se fonde l'idée" (Jung, op. cit., p. 49).

²⁸⁷ Dans la définition de Lipps, l'*Einfühlung* est "une objectivation de soi en un objet distinct du moi, sans que l'objectivité soit nécessairement un sentiment <...> Quand j'aperçois un objet, j'éprouve comme venant de lui ou comme gisant en lui en tant qu'aperçu une impulsion vers un monde déterminé de comportement intérieur qui paraît donné par lui, communiqué de lui à moi" (d'après Jung, 1991, pp. 281-282). Et C.-G. Jung : "L'*Einfühlung* est donc une sorte de processus perceptif caractérisé par le transfert sentimental dans l'objet d'un contenu psychique essentiel ; l'objet se trouve ainsi introjeté ; ce contenu par suite de sa relation étroite au sujet, "assimile" l'objet au sujet et l'unit à lui à un tel point que le sujet, pour ainsi dire, se sent dans l'objet" (op. cit., p. 282). Et M. Proust : "Les êtres ont un développement en nous" (*Recherche*, t. 4, p. 81 ; cf. t. 4, p. 470, 819).

Malgré leur importance capitale dans l'esthétique du début de siècle, les termes d'*Erlebnis*, d'*Einfühlung* et d' "intuition synthétique" sont plutôt discrédités, de nos jours, par leur intuitionnisme irrationnel. Ce qui incite Panofsky à constater : "plus cette source d'interprétation est subjective et irrationnelle (car chaque approche intuitive sera conditionnée par la psychologie et la *Weltanschauung* de l'interprète), plus il devient nécessaire d'appliquer ces principes de rectification et de contrôle" (1967, p. 28). A ce propos, Bernard Teyssède note avec raison : "Si la notion d'intuition synthétique a subi un tel discrédit, c'est par l'abus même qui en fut fait au début du siècle, non par les théoriciens

2. 4. Le beau idéal en trait d'union de caractère absolu

Certes, les correspondances entre les formes naturelles et esthétiques ne sont pas du tout nouvelles. Les influences réciproques sont si fréquentes, dans la culture, que les unes exercent sur les autres des attractions sympathiques de constance variable. Soit les formes naturelles cherchent à se faire transformer selon les lois essentiellement esthétiques ²⁸⁸. Soit les formes artistiques tendent à s'inspirer de la réalité ²⁸⁹. D'où cette esthétisation de la nature, pour ainsi dire "traditionnelle", qui se manifeste jusque dans le langage courant. Si bien que le mot "naturel" connote, au détriment de sa signification dénotative, " l'harmonie" et "la noble simplicité" (Panofsky, 1986, p. 229, note 91). Après tout, la connexion d'univers a ses ultimes raisons d'être. En grande partie motivée par le besoin d'évaluation croissante ²⁹⁰, elle est appelée à induire le trait évaluatif /esthétique/ à 'fleur'

de l'*Einführung* seulement, mais en France par Bergson, en Italie par Croce. On conçoit que si Panofsky met l'accent sur ce discrédit <...>, ce n'est pas pour revenir aux errements qui l'ont justifié, mais pour résoudre, en "humaniste", un problème propre aux "humanités" ; car l'œuvre d'art est objet de sensibilité esthétique non moins que d'interprétation historique (op. cit., p. 28, note 1).

Certes, l'intuitif et l'historique coexistent, sans supprimer ni exclure l'un et l'autre. Ce qui explique par ailleurs le retour aux principes de *Weltanschauung* sous forme de la "fusion d'horizons" (Gadamer) : l'interaction entre le monde du texte et le monde du récepteur (cf. Bakhtine, 1979, pp. 7-180 ; Ricœur, 1991, pp. 146-155).

²⁸⁸ Cf. par exemple la perception de la mer, pendant le premier séjour de Marcel à Balbec, à travers les images poétiques d'un Elstir, d'un Bergotte ou d'un Baudelaire (cf. Henry, 1983, p. 364). Cependant, comme nous le suggère G. Genette, il y a une page assez connue, dans la *Recherche*, où l'appréciation portée sur la valeur de l'art subit un véritable renversement (1980, pp. 11-12). En effet, plus les tableaux de l'exposition que voit Bergotte produisent cette impression "de la sécheresse et de l'inutilité d'un art si factice", plus ils perdent en comparaison avec "les courants d'air et de soleil d'un palazzo de Venise, ou d'une simple maison au bord de la mer" (*Recherche*, t. 3, p. 692).

²⁸⁹ Cf. "La nature ne m'avait-elle pas mis elle-même <...> sur la voie de l'art, n'était-elle pas commencement d'art elle-même, elle qui ne m'avait permis de connaître <...> la beauté d'une chose que dans une autre <...> ?" (*Recherche*, t. 4, p. 468 ; cf. op. cit., p. 818).

²⁹⁰ Plus la connexion *végétal* -> *œuvre d'art* réalise une amplification, plus on peut y voir avec Proust ce "péché intellectuel" qu'est l'idolâtrie. On y succombe en effet lorsqu'on admire une fleur non parce la fleur est belle, mais parce qu'elle figure dans telle œuvre d'art

par insertion. Les vecteurs d'évaluation sont ainsi orientés de l'intensité plus faible à l'intensité plus forte, parce que le comparant-*esthétique* relève d'un domaine plus valorisé que le comparé-*végétal* (cf. Rastier, 1987, pp. 203-207).

Or, il s'agit de l'esthétisation de l'univers des arbres et des plantes, voire du passage de la nature "vulgaire" à la nature "noble", au sens de Goethe (cf. Panofsky, 1986, p. 229). D'où semble-t-il cette transivité exemplaire de la relation *nature végétale* -> *œuvre d'art*. Alors que l'art évolue sous le signe du règne végétal, en lui empruntant les thèmes et les formes stylisées, la perception des plantes est marquée par les traits spécifiquement esthétiques. Comme si l'univers botanique obéissait en effet aux mêmes principes et lois que l'univers artistique, il fait constamment appel à la notion du beau idéal ²⁹¹.

: cf. "Mon amour pour elles est infini <...>. Mais même envers elles, envers elles si peu littéraires, se rapportant si peu à une tradition esthétique, qui ne sont pas "la fleur qu'il y a dans tel ou tel tableau de Tintoret", dirait Ruskin, ou dans tel dessin de Léonard, dirait notre contemporain <...> je me garderai toujours d'un culte exclusif qui s'attacherait en elles à autre chose qu'à la joie qu'elles nous donnent, un culte au nom de qui, par un retour égoïste sur nous-mêmes, nous en ferions "nos" fleurs, et prendrions soin de les honorer en ornant notre chambre des œuvres d'art où elles sont figurées. Non, je ne trouverai pas un tableau plus beau parce que l'artiste aura peint au premier plan une aubépine, bien que je ne connaisse rien de plus beau que l'aubépine, car je veux rester sincère et que je sais que la beauté d'un tableau ne dépend pas des choses qui y sont représentées. Je ne collectionnerai pas les images de l'aubépine. Je ne vénère pas l'aubépine, je vais la voir et la respirer" (*Pastiches et Mélanges*, p. 137 ; cf. *JS*, p. 332).

De toute façon, c'est souvent l'intervention d'un artiste qui provoque cette passion pour une fleur : cf. "il fit peu à peu connaissance avec certaines fleurs. Et ce fut toujours un artiste qui, d'un mot, par le prestige d'une parole autorisée et révélatrice, l'initia à sa beauté, comme à la beauté d'un écrivain ou d'un peintre" (*JS*, p. 332), ou pour un pays : cf. "Très épris de la mer maintenant il <Elstir> avait habité plusieurs années près de Querqueville <...>. Dès que je sus qu'il avait choisi jadis de vivre tout à fait ici, un nouveau mouvement d'exaltation s'éleva en moi pour le pays" (*Recherche*, t. 2, p. 968).

²⁹¹ En effet, l'esthétique classique ne cesse d'insister sur l'harmonie et la juste mesure jusque dans la structure du corps humain et les mouvements de l'âme, également soumis aux préceptes de *metron* (Platon, *Phéd.* 86 c ; *Soph.* 228 d), de *symmétria* (*Tim.* 87 c) et de *harmonia* (Platon, *R.P.*, III 401 a ; IV 442 a). De toute façon, ces "types" de représentation semblent "naturels" précisément parce qu'ils sont "idéalisés" - "parce qu'une abondance d'observations particulières fut condensée et sublimée en une expérience unique, de portée universelle" (Panofsky, 1986, pp. 230-231).

De sorte que sa représentation s'accorde parfaitement bien avec certains types de l'esthétique classique : la perfection (*teleos*), l'harmonie (*harmonia*), le rythme (*rhythmos*), la symétrie (*symmetria*) ou la proportion (*analogia*). Inclus au texte en tant qu'interprétants, ces concepts esthétiques ne sont pourtant nécessaires que pour ramener le particulier au général. Toujours est-il que l'individuel n'est souvent accepté que dans la mesure où il correspond à quelques "lois universelles". Selon la célèbre formule de Kant, ces lois définissent le "naturel" : "Natur ist das Dasein der Dinge, sofern es nach allgemeinen Gesetzen bestimmt ist" (d'après Panofsky, 1986, p. 229, 231 ; cf. également note 95, p. 230).

**a) le rythme : *rythme qui jetait leurs fleurs ...*
*comme certains intervalles musicaux***

Assujettie à une typification du beau idéal, la représentation des formes végétales ne fait alors que suivre certains types esthétiques, la formule rythmique y compris. Considérée comme l'ordonnance du mouvement (Platon, *Les lois*, 665 a), "la périodicité perçue" ou "le caractère périodique d'un mouvement" ²⁹², elle va jusqu'à définir non seulement la littérature et les

²⁹² On trouve une collection de définitions du rythme dans Ghyka, 1931 ; Mourot, 1969 ; Meschonic, 1987 ; l'auteur, 1987 et al. Outre l'effet purement esthétique, la formule rythmique contribue aussi à la cohésion textuelle dans la mesure où elle impose son schème de régularité à bien des paliers de l'œuvre : phonématique et prosodique, syntaxique et lexico-sémantique. Si le rythme sonore s'associe traditionnellement avec la reprise des sons, ou groupes de sons, le rythme syllabique est dû au retour régulier des syllabes accentuées en fin de chaque groupe rythmique (cf. Grammont, 1933 ; Šèerba, 1939), tandis que le prosodique relève plutôt de la périodicité de variation des patrons mélodiques. En revanche, le rythme syntaxique dépend de l'équilibre de la phrase : plus les structures syntaxiques sont homogènes, plus elles suggèrent l'impression rythmique (cf. Zirmunskij, 1967 ; Milly, 1973, 1975). Ce qui importe alors, c'est la possibilité d'occurrences multiples. Comme la perception du rythme est étroitement liée à une attente, on s'attend à ce que les phénomènes perçus, telles les courbes mélodiques ou les syllabes accentuées, se reproduisent régulièrement identiques à eux-mêmes. Cette attente n'est pourtant pas certitude, mais plutôt une "espérance, plus précisément un pari basé sur une série antérieure" (Moles, 1958, p. 74).

arts décoratifs, la danse et la musique, mais aussi le monde des plantes. En rapprochant ainsi les fleurs et la musique, M. Proust s'attache à une tradition déjà fort ancienne, selon laquelle tout ce qui existe est nécessairement régi par le principe rythmique (cf. Benveniste, 1951).

Dans cette perspective, l'analogie entre les fleurs d'aubépines et une œuvre musicale surprend d'autant moins qu'elle puise les traits signalétiques communs dans les particularités rythmiques. Peu importe la contrainte entre les traits spécifiques /sonorité/ et /silence/, l'allotopie générique est toutefois suspendue grâce à l'enclosure 'comme' et aux interprétants internes au texte : 'rythme', 'allégresse' et 'intervalles'. Autant ils neutralisent les différences, autant ils contribuent à relever les ressemblances dans la relation *végétal* -> *pièce musicale* : cf. "à m'unir au rythme qui jetait leurs fleurs, ici et là, avec une allégresse juvénile et à des intervalles inattendus comme certains intervalles musicaux" (*Recherche*, t. 1, p. 136).

La structure rythmique est par ailleurs définie par les intervalles "inattendus", voire "irréguliers et frappants" (op. cit., t. 1, p. 870), parce que la périodicité du mouvement ne serait guère sentie sans quelques à-coups passagers. Comme la continuité s'allie obligatoirement à la discontinuité, la régularité à l'irrégularité, la symétrie à l'asymétrie, le rythme n'est certes plus sans l'arythmie. Somme toute, la rythmique tient à la dialectique du rapport entre les répétitions et les variations dont la meilleure formule est peut-être la définition proustienne : "la même et pourtant autre" (cf. Tadié, 1971, p. 411).

Par ailleurs, la formule rythmique tend également à régir le palier microsémantique. Là, il s'agit non seulement de la concordance des faits phonétiques et sémantiques, due au fameux principe d'équivalence projeté de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison (Jakobson, 1963), mais surtout et d'abord de la progression continue d'un trait sémantique itératif. Plus son actualisation répond à l'attente d'un lecteur, plus la structure isotope s'aligne sur le critère rythmique. Comme les topiques de l'énoncé précédent sont repris dans les énoncés qui suivent, il en est presque toujours ainsi. Sinon, le texte littéraire serait privé de sa cohérence interne.

b) la symétrie : *les fleurs... peintes à intervalles symétriques*

Le narrateur est également attentif aux intervalles "symétriques" des feuilles et des branches, car la "juste proportion" rend la structure végétale aussi esthétique que décorative : cf. "A intervalles symétriques, au milieu de l'inimitable ornementation de leurs feuilles <...> les pommiers ouvraient leurs larges pétales de satin blanc" (*Recherche*, t. 1, p. 144 ; cf. p. 820). Autant que le rythme, elle induit le caractère du beau idéal à tout ce qui en était privé à l'origine. De sorte que tout phénomène naturel marqué par la *symmetria* sollicite une approche esthétique semblable à celle d'un objet d'art classique.

Peu importe l'objet de contemplation, c'est le rapport des parties au tout, sinon le principe de compositionnalité, qui définit la beauté de l'ensemble ²⁹³. De même que la perfection d'une œuvre d'art consiste dans l'accord harmonique des parties qui la composent ²⁹⁴, de même la beauté d'une plante dépend de l'équilibre proportionné de ses divers composés : cf. "elles s'épanouissaient innombrables, aplaties, régulières, comme sur le dessin d'une chasuble où eussent été peintes à intervalles symétriques, laissant voir le faufilage de leurs pistils, leurs petites roses d'or" (op. cit., t. 1, p. 720) ; "les fleurs rabattues s'épanouissaient en aussi grand nombre que dans un buisson d'aubépines, avec cette symétrie, cette stylisation dans la vérité comme n'aurait pas pu en obtenir davantage un grand peintre, faisant poser, pour en

²⁹³ Cf. également "la supériorité des symétries inconscientes" (Proust à Barrès, in Barrès, Cahiers, t. IX, p; 162 - cité par Tadié, 1971, p. 213), "les groupements symétriques" de la petite phrase de Vinteuil (*Recherche*, t. 1, p. 208), la symétrie des personnages (Tadié, op. cit., ch. VIII), la structure "symétrique" des deux chapitres-clefs de la *Recherche* : le dernier chapitre du dernier volume et le premier chapitre du premier volume (étudié par Rousset, 1986, p. 138, 143).

²⁹⁴ Cf. les tendances contraires d'un *modern style* qui s'oppose énergiquement à la symétrie, en bouleversant ainsi les canons classiques, ou académiques, du moins dans la disproportion des parties ou l'enchevêtrement des lignes sinueuses (Selvafolta, 1985, p. 10).

tirer le maximum d'effet décoratif des feuilles, des tiges et des fleurs" (op. cit., t. 1, p. 721).

Remarque : Ce qui est d'ailleurs propre non seulement à l'univers végétal-esthétique, mais aussi à l'organisation syntaxique de la phrase. Soumise au principe de la juste proportion, elle contribue également à la formation d'un objet esthétique (cf. Milly, 1975, p. 101). Soit les célèbres "triades symétriques" de la *Recherche*. Quoique l'écrivain ait rigoureusement raillé la *règle des trois adjectifs*, il l'applique régulièrement. Si bien que "la triade, par son organisation symétrique autour d'un élément central, a quelque chose de définitif", dans l'œuvre de Proust (Spitzer, 1970, pp. 409-410).

Cependant, la notion de symétrie est considérablement remise en question, ne serait-ce que par le fait que les déterminations apposées ne sont pas synonymiques. Relevant des domaines disparates, elles témoignent de l'éloignement. De sorte qu'il s'agit moins de la symétrie spatiale que de l'asymétrie sémantique, au sens de S. Karcevskij (1929). Ce qui autorise par ailleurs une analogie avec certains objets Art nouveau, qui combinent aisément les matériaux les plus divers : la verrerie, les pierres et les métaux ²⁹⁵.

c) la multiplicité des formes végétales : même et pourtant autre

Autant que le rythme et la symétrie, la diversité des formes naturelles est un grand support à l'esthétisation. De même qu'un autre Watteau apparaît "sous une forme nouvelle", qu'un nouveau roman nous apprend davantage encore sur l'univers de l'auteur ²⁹⁶, de même l'épine rose renouvelle

²⁹⁵ Cf. par exemple le célèbre vase "magnolia", symbole du style floral, en argent, or, émail et opales, présenté par la *Tiffany & Co* à la *World Columbian Exposition* de Chicago, en 1893.

²⁹⁶ Autant que les variations de tout l'œuvre peint, il approfondit notre connaissance, en permettant de discerner sous les traits singuliers "les traits permanents du caractère" : cf. "Ne lire qu'un livre d'un auteur, c'est n'avoir avec cet auteur qu'une rencontre. Or, en causant une fois avec une personne on peut discerner en elle des traits singuliers. Mais c'est seulement par leur répétition dans des circonstances variées qu'on peut les reconnaître pour caractéristiques et essentielles. Pour un écrivain, comme pour un musicien ou un peintre, cette variation des circonstances qui permet de discerner, par une sorte d'expérimentation, les traits permanents du caractère, c'est la variété des œuvres. <...> Et du rapprochement

considérablement l'aubépine ordinaire ²⁹⁷. La formule esthétique s'avère partout la même, à une petite différence près : les arbres et les plantes sont variées *in genere*, quand les formes esthétiques se renouvellent plutôt sous l'effet de la "fièvre créatrice" (Musil). Fidèles au principe de la multiplicité, elles prolifèrent comme les plantes du jardin. Car le goût pour les formes variées ne cesse d'animer la vie artistique de la seconde moitié du XIXe siècle. Il marque les grands courants rénovateurs, tel l'Impressionnisme ou le Symbolisme, mais il est aussi typique pour la production éclectique. Ouverte à toutes les époques historiques, elle tend également vers la multiplicité-*hétérogénéité*. De sorte que toutes ces œuvres d'art offertes au grand public associent facilement le roman à la renaissance, le néo-classique au rococo, le gothique au modern style. D'une façon spectaculaire, ce genre de composé hétéroclite se manifeste aussi dans quelques figures de proue de l'œuvre proustienne. Soit cette comparaison qui met en parallèle les panneaux marquetés de Gallé et les motifs sculptés de la cathédrale d'Amiens, c'est-à-dire l'Art nouveau et le gothique flamboyant, à base de quelques traits spécifiques communs : cf. "Et quant à "ces fruits, ces feuilles et ces branches", tous motifs tirés de la végétation du pays et que le sculpteur amiénois a sculptés dans du bois d'Amiens, la diversité des plans ayant eu pour conséquence la différence des frottements, on y voit de ces admirables oppositions de tons, où la feuille se détache d'une autre couleur que la tige, faisant penser à ces nobles accents que M. Gallé a su tirer du cœur

des œuvres différentes nous dégageons les traits communs dont l'assemblage compose la physionomie morale de l'artiste" (*Pastiches et mélanges, in CSB, p. 75*).

²⁹⁷ Cf. "Et quand j'aimais tant l'aubépine blanche que je ne pouvais rien aimer davantage, alors comme à quelqu'un qui est fou d'un Watteau qui ne veut plus rien voir d'autre, pour qui les autres peintres sont effacés, et à qui on montre un autre Watteau, aussi beau, plus beau, d'être le même en étant autre, lui redonnant le même plaisir sous une forme nouvelle, rendant à son plaisir une nouvelle jeunesse, une richesse plus grande, l'idée que sa puissance de renouvellement, de création est infinie, un jour que j'étais malade Mme Goupil m'apporta des branches d'aubépine <...> rose, la même fleur mais rose et plus agréable encore" (*Recherche, t. 1, p. 853*).

harmonieux des chênes" (CSB, p. 88). Prise en *tertium comparationis*, l'affinité structurale est évidemment dans la diversité des sensations reçues ²⁹⁸. Les bois moyenâgeux présentent une variation de plans, de tons et de frottements, comme les marqueteries raffinées de l'école de Nancy connaissent "ces admirables oppositions de tons".

Evidemment, les apparences varient considérablement : aussi bien dans le monde des plantes que dans le monde des arts. En dépit des analogies attestées, elles sont partout diverses et multiples. De sorte que cette inépuisable variété de formes et de couleurs, si apparemment infinie soit-elle, sert de relais plausible à la connexion d'univers disparates. M. Proust n'ignorait peut-être pas que J. W. von Goethe s'interrogeait déjà en 1790 sur la diversité des formes naturelles, en écrivant, dans *La Métamorphose des plantes* : "Toutes ces formes se ressemblent et aucune à l'autre n'est pareille ; Et c'est pourquoi leur chœur suggère à notre esprit une secrète loi" (d'après Lacoste, 1992, p. 74). Formulé en tant que schème universel de l'évolution, le devenir de la plante est rattaché à toutes les manifestations du monde, tant le chef du *Sturm und Drang* "veut rapporter la diversité du jardin du monde à un principe simple et universel, à une loi de l'art et de la nature" (Lacoste, op. cit., p. 79). Ce qui fonde davantage cet intérêt de Proust pour l'analogie et la différence : la variété des formes communes et/ou l'analogie des formes variées (cf. Deleuze, 1985, 1986).

²⁹⁸ De surcroît, l'analogie s'impose dans l'aspect distinctement *naturel* du matériau dont use l'artiste médiéval : cf. 'jeunes grains', 'avoir poussé comme des branches vivantes', 'feuillage', "du chêne choisi et façonné <...> qui résonne maintenant de la même façon qu'il y a quatre cents ans" (*Recherche*, p. 87 ; cf. op. cit., t. 1, p. 554). Si la structure intacte du "bois doux" enthousiasme à tel point qu'elle permet l'analogie, c'est qu'elle témoigne en plus de l'aspiration aux sources. Typique pour le tournant de siècle, elle se manifeste notamment dans l'usage même des matériaux. Car la Nature s'annonce, dans le mobilier Art nouveau, jusque dans les veinures, la douceur et la rugosité du bois : cf. les meubles d'un Gallé ou d'un Van de Velde (d'après Selvafolta, 1985, p. 32, 43 et sq.).

D'une part, la diversité des formes *a priori* communes s'impose avec tant de force que le narrateur commence à ressembler à cet homme dont "la disposition psychologique porte à percevoir principalement les différences entre les choses" (Jung, 1991, p. 49), et qui aurait volontiers consenti avec cette phrase de Maupassant qu' "il n'y a pas, de par le monde entier, deux grains de sable ..., deux mains ou deux nez absolument pareils" ²⁹⁹. Malgré la typologie objectale codifiée, la primauté est exclusivement réservée à la relation de disjonction exclusive. De sorte que les éléments originellement "proches" ne sont plus guère définis comme des sous-ensembles d'une classe plus générale, mais plutôt comme des entités autonomes et indépendantes (cf. Tadié, 1971, p. 211 ; Pottier, 1974, pp. 330-331 ; Rastier 1987, pp. 48-52). Si la spécificité l'emporte ainsi sur la généricité, l'individu sur l'espèce, c'est que l'apparaître sensible se multiplie à l'infini jusqu'à ce que toute forme empirique devienne spectaculairement singulière.

Qu'il s'agisse en effet des plantes ou des œuvres d'art, les formes particulières ne cessent de se multiplier. Comme si la diversité du jardin passait en effet pour une "loi universelle de l'art et de la nature", le pluriel agit partout en principe régulateur. De sorte qu'une phrase de Jammes ne se confond jamais avec une phrase de Mæterlinck, un tableau de Monet avec un tableau de Delacroix, les pommiers en fleurs avec d'autres arbres fruitiers (*Recherche*, t. 1, p. 820). Pour la même raison, la beauté féminine n'est jamais abstraite, mais toujours concrète et individualisée ³⁰⁰ : cf. "La beauté n'est pas

²⁹⁹ Cf. "jamais rien ne se répète exactement, et les existences les plus analogues, et que grâce à la parenté des caractères et à la similitude des circonstances, on peut choisir pour les présenter comme symétriques l'une à l'autre, restent en bien des points opposées" (*Recherche*, t. 4, pp. 80-81).

³⁰⁰ Ce qui n'empêche l'abstraction. Car l'individuation est par ailleurs conjointe à une typification exemplaire. Notamment, il en va ainsi pour Mme Elstir qui incarne, aux yeux de l'artiste, le type même de la beauté féminine : "type idéal résumé en certaines lignes, en certaines arabesques" (*Recherche*, t. 2, p. 206 - cité et commenté par Amossy & Rosen, 1979, pp. 130-131).

comme un superlatif de ce que nous imaginons, comme un type abstrait que nous avons devant les yeux, mais au contraire un type nouveau impossible à imaginer que la réalité nous présente <...> parce que chaque beauté est un type différent <qu'il n'y a pas de beauté mais des femmes belles> elle est une invitation à un bonheur qu'elle seule peut réaliser" (F° 4 v - cité par Brun, 1987, p. 222, 234).

Et plus encore, la pluralité incombe au même. Autant qu'une fleur, l'œuvre d'art est conforme à la "loi secrète" des plantes. Si les plantes suivent le mouvement d'extension et de déploiement, les formes artistiques répondent au principe de diversification et de différenciation. Qu'il s'agisse en effet de tout l'œuvre peint d'un artiste, de l'œuvre d'un musicien ou des variations d'une espèce végétale, la situation est spectaculairement semblable : on ne retrouve nulle part des formes entièrement identiques. Malgré quelques "traits permanents du caractère", la spécificité d'une nouvelle manifestation répond toujours au même élan de "pulsion formatrice" (*Trieb*). Comme si la multiplicité n'était indispensable que pour démontrer la vertu de "la puissance de renouvellement", les variations du même dévoilent de nouvelles particularités, jusque-là inconnues. C'est ainsi que tout nouveau tableau d'un Watteau "nous enchante davantage encore" : "quoiqu'on sente que c'est du même artiste", il n'est jamais identique au précédent, "mais enrichi, mais multiplié, mais enflé d'une puissance, d'une beauté, d'une joie inconnue" (*Recherche*, t. 1, p. 859). De même, les fameux arbustes des environs de Paris que Marcel Proust ira admirer, en voiture aux vitres hermétiquement closes, ne remplaceront apparemment jamais les aubépines de Combray. Le seul plaisir qu'ils peuvent éventuellement procurer, sous menace d'une crise d'étouffement, c'est d'évoquer quelques souvenirs d'enfance (cf. Painter, 1992, p. 56). L'épine rose est sensiblement différente de l'aubépine ordinaire : "c'était une épine, mais rose, plus belle encore que les blanches..."

(*Recherche*, t. 1, pp. 137-138 ; cf. op. cit., p. 859). En dépit du savoir botanique, elle s'associe à l'intention de festivité et à toutes sortes de gourmandises de couleur rose. Inclue dans un enchaînement d'impressions associatives, elle ne présente en fait qu'un maillon d'une séquence plus ample, où l'autel de la Vierge coexiste aisément avec les taches de rousseur de Mlle Vinteuil, la virulence printanière, les biscuits roses et les fraises écrasées dans du fromage blanc.

Or, il advient que la diversité n'est vraisemblablement nécessaire que pour aboutir à une signification subjective. Par principe "particulariste", elle n'est plus dans les traits génériques inhérents, mais plutôt dans les traits spécifiques afférents ³⁰¹.

³⁰¹ Par analogie, il est curieux de rappeler la différence entre l'art classique et l'art septentrional, basée sur l'opposition entre le "typique" et le "particulariste". Selon Erwin Panofsky, l'esprit classique est essentiellement "typique". D'une certaine façon, il équivaut aux sciences naturelles qui voient les lois universelles dans chaque cas particulier. Autant que l'univers des physiciens, celui de l'artiste classique comprend un certain nombre de "types". De sorte que l'œuvre est en quelque sorte privée de son entourage. D'une signification exemplaire, elle est autonome et "close" : *pars pro toto*. Au contraire, l'art septentrional correspond aux disciplines historiques qui considèrent tout phénomène comme un "maillon" d'une séquence plus étendue, mais toujours concrète. Si bien que chaque cas donné n'est envisagé qu'en *pars in toto* (Panofsky, 1986, p. 229, 232 sq.).

Quant à l'œuvre de M. Proust, elle connaît les deux tendances opposées. Ainsi, elle est "typique" dans son accession à l'essence, lorsque l'objet particulier n'intéresse que dans la mesure où il donne sur la vérité absolue. Elle est en revanche "particulariste", lorsque le même objet ne se retrouve plus à l'état isolé mais entretient des rapports étroits avec son entourage concret. Relié à d'autres objets disparates, il change constamment d'aspect, selon un véritable jeu d'optique. Or, il advient que le même phénomène est typique dans le particulier, et particulariste dans le typique. C'est ainsi que *le caractère esthétique de la beauté* d'Odette de Crécy est pour ainsi dire "clos", "autonome" et "absolu", aux yeux d'un Swann amoureux : autant il relève d'un schème pré-établi, autant il n'entre pas en contact avec la réalité objective. Ce qui incite Marcel à dire : "Je savais ce que c'était qu'admirer une femme d'une façon artistique - j'avais connu Swann" (*Recherche*, t. 3, p. 885).

Cependant, la vision des choses change radicalement dans un contexte rétabli. D'une Vierge de Botticelli, Odette redevient "femme en rose" : un maillon important dans la séquence du Jardin élyséen de la Femme. Là, se trouve, selon G. Genette, le plus troublant paradoxe de la *Recherche* : "c'est qu'elle se présente à la fois comme œuvre et comme approche de l'œuvre, comme terme et comme genèse <...> Cette ambivalence lui donne l'ouverture, la dimension critique où Proust voyait la marque essentielle des grands auteurs du XIXe siècle (et qui l'est encore davantage au XXe), œuvres toujours "merveilleusement

Mais d'autre part, la perception est entièrement différente. Contrairement à ce qu'elle était, elle s'aligne moins sur la différence que plutôt sur la ressemblance des formes phénoménales ³⁰². Comme le concept d'ensemble "s'impose <...> presque avec l'indéniable réalité de la perception sensible", elle s'accorde désormais avec cette disposition psychologique qui "rend apte à percevoir surtout les ressemblances entre les choses", et non les différences (Jung, 1991, p. 49). Or, il ne s'agit de rien moins que de l'analogie des formes *a priori* dissemblables. Si le même était autre, l'autre est désormais considéré comme le même. La relation de spécificité change radicalement de nature. En dépit de sa fonction spécifique d'autrefois, elle n'implique plus une disjonction exclusive, mais plutôt une conjonction inclusive, c'est-à-dire les rapports d'identité entre les faits et les objets traditionnellement incompatibles. Sans plus opposer les sémèmes proches, elle instaure l'équivalence entre des sémèmes éloignés : cf. 'nymphéas' vs 'Monet', 'lilas' vs 'miniature de Perse', 'aubépine' vs 'quatuor', etc. De sorte que les paradigmes élaborés se défont et s'élaborent de nouveau, au mépris des normes socialement codifiées (cf. Rastier, 1987, p. 52).

Autrement dit, les éléments disparates ne sont plus définis comme des entités autonomes et indépendantes, mais plutôt comme des sous-ensembles d'un même ensemble de définition ³⁰³. Ce qui les rapproche en effet, en dépit des contraintes ontologiques indéniables, c'est évidemment le caractère

incomplètes", dont les auteurs "se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette autocontemplation une beauté nouvelle, extérieure et supérieure à l'œuvre" (1966, p. 62).

³⁰² A cet effet, cf. ce que Marcel dit à Albertine à propos des "phrases types" : "les mêmes dans la sonate, dans le septuor, dans les autres œuvres" (*Recherche*, t. 3, p. 877, note 3, p. 1781).

³⁰³ La suspension de l'allotopie générique ressemble bien à la neutralisation en phonologie. Car l'apparition d'une nouvelle entité fonctionnelle embrasse les deux (ou plus de deux) unités soumises à la neutralisation.

spécifique commun. Comme les formes empiriques sont partout multiples et variées, elles se rapportent l'une à l'autre d'une façon analogue. Indépendamment de l'univers impliqué, chaque forme renouvelée contribue à la diversité et à la multiplicité. Chargée d'un surplus de sens, elle ajoute considérablement à la précédente. C'est ainsi que les pommiers sont aux /cerisiers/ ce que les tableaux de Monet sont aux tableaux de Delacroix. Autant que les œuvres d'art préférées, ils sont nettement supérieurs à d'autres espèces d'arbres fruitiers : cf. "La vue des pommiers me remplissait d'une telle joie si exaltée <...> A intervalles symétriques comme pour une belle ornementation, ils ouvraient leurs larges pétales de satin blanc qu'aucune fleur d'arbre fruitier ne pouvait pas plus me remplacer qu'à quelqu'un qui est amoureux des tableaux de Monet la vue d'un Delacroix" (*Recherche*, t. 1, p. 820). De même, l'épine rose est à l'aubépine ordinaire ce que le quatuor de Vinteuil est à la *Sonate pour piano et violon*. Face à "la blanche sonate", le quatuor est une "sonate en rose" préfigurant "le rougeoyant septuor"³⁰⁴. Ce qui permet les relations d'afférence *aubépine* -> *blanche sonate*, *quatuor* -> *sonate en rose* (cf. Yoshikawa, 1979, pp. 300-302).

Remarque : Aussi la multiplicité fait-elle l'objet d'une gradation. C'est d'autant plus évident que les contenus relevant des domaines distincts s'accumulent, dans le même intervalle narratif, selon un ordre progressif identique : ascendant ou descendant (cf. Rastier, 1987, pp. 203-207, 209-210).

Plus particulièrement, il s'agit d'une relation évaluative croissante. Placés sur le même vecteur d'évaluation, les taxèmes d'univers juxtaposés se succèdent syntagmatiquement, en suivant une voie cumulative, où chaque terme suivant possède un surplus de sens considérable par rapport à tout terme précédent. C'est ainsi qu'une esquisse au crayon aboutit au tableau peint à l'huile, une pièce jouée au piano à l'orchestration, la sonate au quatuor, le quatuor au septuor, une aubépine à l'épine rose : cf. "Puis je revenais devant les aubépines

³⁰⁴ Cf. "le rougeoyant septuor différait singulièrement de la blanche sonate <...> Et pourtant ces phrases si différentes étaient faites des mêmes éléments" (*Recherche*, t. 3, p. 759 ; cf. p. 1687).

comme devant ces chefs-d'œuvre <...> Alors me donnant cette joie que nous éprouvons quand nous voyons de notre peintre préféré une œuvre qui diffère de celles que nous connaissons, ou bien si l'on nous mène devant un tableau dont nous n'avions vu jusque-là qu'une esquisse au crayon, si un morceau entendu seulement au piano nous apparaît ensuite revêtu des couleurs de l'orchestre" (*Recherche*, t. 1, p. 137) ; "c'est du côté de Garmantes que j'ai commencé à aimer l'aubépine, puis, avec une joie plus grande encore, avec une couleur de plus, l'épine rose, comme après avoir aimé un morceau au piano on l'entend à l'orchestre" (op. cit., t. 1, p. 812).

Autant que les œuvres d'art, les variations d'une espèce végétale vont de l'évaluation inférieure à l'évaluation supérieure. Si bien que "la séquence dialectique" (Rastier) aboutit tout logiquement à la proportion d'analogie entre les termes correspondants. D'où par exemple cette proportion multiple *aubépine : épine rose :: pièce jouée au piano : pièce jouée à l'orchestre :: /dessin au crayon/ : /peinture à l'huile/*, selon laquelle l'aubépine est à l'épine rose ce qu'un morceau joué au piano est à son orchestration, un dessin au crayon à la peinture à l'huile. Ce qui permet par ailleurs la transposition sérielle, comme suit : *aubépine -> aubépine pour piano* (ou *aubépine sans couleurs*), *épine rose -> aubépine pour l'orchestre* (ou *aubépine peinte*) : cf. "Ainsi quand je fus bien amoureux de l'aubépine blanche, de l'aubépine simple, de l'aubépine sans couleurs, de l'aubépine pour piano, alors éclatèrent un beau jour pour moi au détour d'un chemin les joies émerveillantes de l'aubépine complexe, de l'aubépine peinte, de l'aubépine pour l'orchestre, de l'aubépine rose" (*Recherche*, t. 1, p. 859).

Bref, la diversité aboutit à une typification dont le degré d'abstraction abolit toute contrainte entre les taxèmes d'univers différents. Et si le même implique constamment l'autre, l'autre le même, c'est que l'analogie se prolonge dans la différence, et inversement ³⁰⁵. Esthétique et/ou végétale,

³⁰⁵ A cet effet, J. Deleuze a raison de noter : "La différence et la répétition ne s'opposent qu'en apparence. Il n'y a pas de grand artiste dont l'œuvre ne nous fasse dire : << La même et pourtant autre >>. C'est que la différence, comme qualité d'un monde, ne s'affirme qu'à travers une sorte de répétition qui parcourt des milieux variés, et réunit des objets divers ; la répétition constitue les degrés d'une différence originelle, mais aussi bien la diversité constitue les niveaux d'une répétition non moins fondamentale <...> En vérité, différence et répétition sont les deux puissances de l'essence, inséparables et corrélatives" (1986, p. 63). Cf. "L'opposition pure et simple conduit nécessairement à un chaos et ne peut servir de

chaque figure est ambivalente par excellence : à tout moment, elle relève de l'unité et de la multiplicité. Pour Proust, comme pour Goethe, rien ne peut donc exprimer mieux cette "énigme sacrée" de l'art et de la nature que les formes végétales : "Chaque fleur proclame à ton intention les éternelles lois" (d'après Lacoste, 1972, p. 77). Car toutes les formes subissent une transformation à l'instar des plantes qui se modifient de la graine à la fleur et de la fleur au fruit.

Conclusions

(i) Plus le motif étudié se présente comme l'enchevêtrement d'objets et d'idées disparates, plus il tend à passer pour " l'immense et compliqué palimpseste", au sens de Baudelaire. Les "couches superposées" sont d'autant plus diverses et multiples que la transposition continue à alimenter les connotations culturelles les plus variées. A cet effet, il n'est pas rare qu'un même syntagme aille jusqu'à connecter plus de deux univers. Soit par exemple 'écume fleurie des peignoirs Watteau' où sont entrelacés à la fois le vestimentaire, l'artistique, le végétal et le sexuel : cf. "Maintenant c'était plus rarement dans des robes de chambre japonaises qu'Odette recevait ses intimes, mais plutôt dans les soies claires et mousseuses de peignoirs Watteau desquels elle faisait le geste de caresser sur ses seins l'écume fleurie" (*Recherche*, t. 1, p. 605). Si bien que la robe de chambre portée devant les intimes induit moins le confort que l'idée des fêtes galantes sur les pelouses mousseuses.

(ii) Autant le parcours interprétatif global neutralise l'allotopie générique, autant il attribue les traits spécifiques afférents aux sémèmes qui en sont

base à un *système*. La vraie différenciation suppose une ressemblance et une différence simultanées" (Karcevskij, 1929, p. 89).

privés à l'origine. Si bien que les formes et les couleurs végétales finissent par devenir, dans leur ensemble, aussi esthétiques que les formes et les couleurs de l'univers artistique. C'est ainsi que les feuilles de la tisane sont ramenées les unes sur les autres "avec cette symétrie, cette stylisation dans la vérité comme n'aurait pas pu en obtenir davantage un grand peintre" (*Recherche*, t. 1, p. 721). Comme si la nature voulait en effet "en tirer le maximum d'effet décoratif", elle fait poser les tiges, les fleurs et les feuilles, à l'instar d'un artiste, "de la façon à la fois la plus ornementale et la plus naturelle". De sorte que leur arrangement est finalement invoqué en *analogon* de la disposition des objets peints dans une nature-morte : "c'était décoratif comme un dessin de maître" (op. cit., t. 1, p. 723).

Ce qui contribue d'ailleurs à la relation *tiges, fleurs, feuilles* -> *nature-morte*, c'est évidemment les interprétants internes au texte : cf. 'faire poser', 'symétrie', 'grand peintre', 'stylisation', 'quand la plante était morte', 'dessin de maître', 'effet décoratif', etc. Plus ils s'imposent avec la constance d'un schème structural, plus ils assurent la connexion d'univers disparates.

(iii) Pour autant, la sélection des traits spécifiques, induits par l'insertion, n'est pas fortuite, mais en grande partie assujettie aux principes régulateurs d'un beau idéal. Si l'impression que les formes naturelles produisent sur le sujet entraîne inévitablement quelques traits de caractère propres à tel ou tel type esthétique, c'est qu'ils s'apposent délibérément entre le sujet et la réalité. De sorte que la relation entre le monde et sa perception subjective n'est plus guère directe. Si les formes phénoménales s'esquivent comme sous un rideau derrière les formes sémiotiques, c'est parce que les "systèmes de cloisonnement" (Panofsky) se placent en intermédiaire entre le sujet et le monde, sans laisser voir le monde tel qu'il *est*. Tout en relevant de la vision unitaire, ils s'accordent nécessairement avec la typification d'une "intention artistique" (*Kunstwollen*). C'est ainsi que le principe de diversification, et de

renouvellement, définit en même temps l'esthétique et la perception des formes naturelles. En partant de cette célèbre formule *le même et pourtant autre*, il agit en véritable schème structural aussi bien dans la représentation des aubépines que dans la description des marines d'Elstir. Ce qui permet l'analogie entre l'œuvre d'art et l'univers des plantes, le végétal et le physique humain. Grâce à ce même principe, l'aubépine est à l'épine rose ce que la sonate est au quatuor, le quatuor au septuor, une pièce jouée au piano à son orchestration. De même Gilberte est à Mme Swann ce que le lilas blanc est au lilas violet : cf. "C'était une nouvelle variété de Mme Swann qui était obtenue là, à côté d'elle, comme un lilas blanc près d'un lilas violet" (*Recherche*, t. 1, p. 554).

(iv) De toute façon, la connexion d'univers n'est possible qu'à base de quelques traits spécifiques communs, mis en évidence par les opérateurs en fonction d'enclosure : *comme, le même que, croire, sembler*, etc. Due à l'interprétation perceptive, l'équivalence est notamment perçue dans :

a) les formes et les couleurs : cf. "C'est d'or en effet que par contraste avec les tiges et les feuilles, semblaient les fleurs, mais d'un or où il y avait du rose, au fond des corolles cette chaude rousseur qu'ont certaines vieilles dentelles, et du rouge et du vert dans les fleurs encore mal ouvertes, surtout les boutons" (*Recherche*, t. 1, p. 720) ; "comme un peintre qui veut se dépasser, et exécute une fantaisie du même genre dans un autre ton, venaient les épines roses" (op. cit., t. 1, p. 852) ;

b) l'harmonie : cf. "qui unissent <...> leurs harmonies oubliées" (*Recherche*, t. 1, p. 855) ;

c) la composition symétrique, équilibrée et ornementale : cf. "lilas <...> au-dessus des feuilles qui l'entourent, comme un ornement répété à l'infini" (*JS*, p. 323) ; "les fleurs massées avec une abondance et une variété symétrique, les arbres disposés selon un dessin limité et saisissable" (*JS*, p. 323) ; "Jamais

dessin de maître disposant, entrecroisant les tiges, les feuilles et les fleurs du fraisier ou de la violette de manière à leur faire rendre en même <temps> que tout leur charme naturel, toute la puissance d'effet décoratif qu'il croit pouvoir tirer de la variété que lui offre la plante et où il a cru pouvoir démêler un motif de rapprochement et d'opposition, ne m'a semblé ornemental et "posé" comme était cette tisane" (*Recherche*, t. 1, p. 720) ; "Le dessèchement des tiges les avait incurvées en des arabesques qu'il avait ensuite durcies et en faisait une sorte de gracieux treillage où l'épanouissement symétrique des fleurs rabattues faisait penser à ces dessins où un maître essaye de faire poser la tige, les feuilles et les fleurs d'une même plante de la façon la plus belle et la plus décorative <...> sous l'apparence du désordre l'art ingénieux caché" (op. cit., t. 1, p. 721) ; "Les tiges incurvées et durcies formaient un capricieux treillage dans l'entrelacs duquel s'épanouissaient les fleurs comme dans un dessin de maître qui a essayé de faire poser tiges, feuilles et fleurs, de la façon la plus belle et la plus décorative possible <...> ce n'était pas une élaboration de la plante, une reconstitution de la plante, une simulation de la plante, mais la plante elle-même, telle qu'on l'avait regardée à l'ombre quand on était couché sous les arbres par une chaude journée" (op. cit., t. 1, p. 722) ; "les fleurs jetées ici à droite de la branche, puis là très loin à gauche, puis à droite encore, puis à un nouvel intervalle, ont une sorte d'insouciance, de jeté, de grands intervalles, comme une phrase musicale" (op. cit., t. 1, p. 853) ; "les aubépines dont les fleurs se jetaient à droite puis à gauche, avec une insouciance juvénile, et des intervalles irréguliers qui charment comme ceux qui séparent des accords" (op. cit., t. 1, p. 870) ;

d) l'effet produit sur les sens : cf. "les aubépines <...> m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable <...> comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret" (op. cit., t. 1, p. 136 ; cf. p. 870) ; "Mais tout cet amour ancien

ajoute en moi à ces fleurs, cette personnalité qu'il leur impose comme à des êtres, comme à des œuvres d'art <et> qui n'est pas matériellement contenu dans la fleur que j'ai sous les yeux, et qui est pourtant la raison de mon amour pour elle et de sa beauté" (op. cit., t. 1, p. 861).

Bibliographie des principaux ouvrages cités

Œuvres de Marcel Proust

- A la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, 1987-1989, 4 vol. ; coll. : Bibliothèque de la Pléiade.
- t. 1., 1987. *Du côté de chez Swann ; A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1e partie) ; *Esquisses, Introduction, Notices, Notes et variantes, Résumé, Table de concordance*. Avec la collaboration de F. Callu, F. Goujon, E. Nicole, P.-L. Rey, B. Rogers et Jo Yoshida.
 - t. 2., 1988. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (2e partie) ; *Le Côté de Guermantes* ; *Esquisses, Notices et variantes, Résumé, Table de concordance*. Avec la collaboration de D. Kaotipaya, T. Laget, P.-L., Rey et B. Rogers.
 - t. 3., 1988. *Sodome et Gomorrhe ; La Prisonnière* ; *Esquisses, Notices, Notes et variantes, Résumé, Table de concordance*. Avec la collaboration de A. Compagnon et de P.-E. Robert.
 - t. 4., 1989. *Albertine disparue ; Le temps retrouvé* ; *Esquisses, Notices, Notes et variantes, Résumé, Table de concordance, Notes bibliographiques, Index des noms de personnes, Index des noms de lieux, Index des œuvres littéraires et artistiques*. Avec la collaboration de Y. Baudelle, A. Chevalier, E. Nicole, P.-L. Rey, P.-E. Robert, J. Robichez et B. Rogers.
- Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges*, et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac, Paris, Gallimard, 1971 ; coll. : Bibliothèque de la Pléiade.
- Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les Jours*, édition établie par Pierre Clarac, Paris, Gallimard, 1971 ; Bibliothèque de la Pléiade.
- Sur la lecture*, in J. Ruskin, *Sésame et les lys*, introduction d'A. Compagnon, Paris, Ed. Complexe, 1987.
- L'Indifférent*, nouvelle, préface de Ph. Kolb, Paris, Gallimard, 1978.
- Kolb, Ph., *La Correspondance de Marcel Proust (1880-1922)*, Paris, Plon, 21 vol., 1976-1993.

Ouvrages consacrés à Marcel Proust

- AUTRET, J. (1955) *L'influence de Ruskin sur la vie et les idées de Marcel Proust*, Paris, Droz-Giard, 178 p.
- BATAILLE, G. (1980) *Dialectique de l'analyse et de la synthèse dans l'œuvre de Marcel Proust "A la Recherche du temps perdu"* : Thèse présentée devant l'Université de Paris IV, le 19 juin 1978, Lille, Service de reproduction des thèses, en 2 vol., 928 p.
- BOYER, Ph. (1987) *Le petit pan de mur jaune*, Paris, éd. du Seuil, 256 p.
- BRUNET, E. (1983) *Le Vocabulaire de Proust, étude quantitative*, 3 t., Slatkine-Champion.
- CAZEAUX, J. (1971) *L'écriture de Proust ou l'art du vitrail*, in *Etudes proustiennes IV, Cahiers Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 206 p.
- CELLY, R. (1936) *Répertoire des thèmes de Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 384 p.
- DELEUZE, G. (1964) *Proust et les signes*, Paris, P.U.F. ; réédition : Paris, P.U.F., 1986, 219 p..
- DESCOMBES, V. (1987) *Proust. Philosophie du roman*, Paris, éd. de Minuit, 338 p. ; (coll. Critique).
- FAVRICHON, A. (1987) *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust*, Lyon, Presses univ. de Lyon, 183 p.
- GAUBERT, S. (1980) *Proust ou le roman de la différence. L'individu et le monde social de "Jean Santeuil" à "La Recherche"*, Lyon, Presses univ. de Lyon, 394 p.
- HENRY, A. (1981) *Marcel Proust. Théorie pour une esthétique*, Paris, Klincksieck ; réédition : Paris, Klincksieck, 1983, 390 p.
- (1983) *Proust romancier. Le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, 209 p.
- KRISTEVA, J. (1994) *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Paris, Gallimard, 455 p.
- MIGUET-OLLAGNIER, M. (1982) *La mythologie de Marcel Proust*, Paris, Les Belles Lettres, 425 p.
- MONNIN-HORNUNG, J. (1951) *Proust et la peinture*, Paris, Droz-Giard, 222 p.
- MILLY, J. (1975) *La phrase de Proust : des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, Larousse, 224 p.
- MOUTON, J. (1948) *Le style de Marcel Proust*, Paris, Correa, 237 p.
- PAINTER, G. D. (1992) *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 955 p.

- PICON G. (1963) *Lecture de Proust*, Paris, Mercure de France ; réédition : Paris, Gallimard, 1968, 189 p. ; (coll. *Idées*).
- POMMIER, J. (1968) *La Mystique de Marcel Proust*, Paris, Droz, 64 p.
- POULET, G. (1963) *L'espace proustien*, Paris, Gallimard ; réédition : Paris, Gallimard, 1982, 136 p.
- RICHARD, J.-P. (1974) *Proust et le monde sensible*, Paris, éd. du Seuil ; réédition : Paris, éd. du Seuil, 1990, 309 p. ; (coll. *Points*).
- TADIÉ, J.-Y. (1971) *Proust et le roman. Essai sur les formes et techniques du roman dans A la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 461 p.
- (1983) *Proust*, Paris, P. Belfont, 330 p.
- UENISHI, T. (1988) *Le style de Proust et la peinture*, Paris, Sedes, 177 p.
- YOSHIDA, J. (1978) *Proust contre Ruskin : la genèse de deux voyages dans la Recherche d'après les brouillons inédits*, Université Paris-IV, en 2 vol., XVI, 300 p., V, 303 p.

Ouvrages partiellement consacrés à Marcel Proust

- BOWIE, M. (1988) *Freud, Proust et Lacan*, Paris, Denoël, 283 p.
- GANDELMAN, Cl. (1989) *Littérature et folie*, Paris, CIBA - GEIGY, pp. 7-26.
- GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, éd. du Seuil, 474 p.
- KADI, S. (1973) *La peinture chez Proust et Baudelaire*, Paris, La pensée universelle, 269 p.
- O'ROURKE, M. (1979) *L'article de Charles Du Bos sur Proust. L'idée de l'exaltation*, Berne - Francfort/M - Las Vegas, Editions Peter Lang, 87 p.
- ROUSSET, J. (1986) *Proust. A la Recherche du Temps Perdu, in Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, pp. 135-170.
- SPITZER, L. (1970) *Le style de Marcel Proust*, in *Etudes de style*, Paris, Gallimard ; réédition : Paris, Gallimard, 1988, pp. 397-473.

Articles consacrés à Marcel Proust

- AMOSSY, R. & ROSEN, E. (1979) *Le pastiche de l'Œuvre dans A la recherche du temps perdu : "réécriture" et théorie de la représentation*, in

- Etudes proustiennes*, III ; *Cahiers Marcel Proust*, 9, Paris, Gallimard, pp. 121-142.
- BARNES, A. (1969) *Le jardin de Marcel Proust : pour le cinquantenaire des "Jeunes filles en fleurs"*, in *Modern Language Review*, pp. 546-554.
- BARTHES, R. (1967 a) *Proust et les noms*, in *To Honor Roman Jakobson*, The Hague-Paris, Mouton, v. I, pp. 150-158.
- (1971 a) *Une idée de recherche*, in *Paragone*, oct. 1971 ; réédition : Genette, G., Todorov, T., éd., *Recherche de Proust*, Paris, éd. du Seuil, 1980, pp. 34-39, (coll. *Points*) ; *Œuvres complètes*, Paris, éd. du Seuil, 1994, t. II, pp. 1218-1221.
- BERSANI, L. (1980) *Déguisements du moi et art fragmentaire*, in Genette, G., Todorov, T., éd., *Recherche de Proust*, Paris, éd. du Seuil, 1980, pp. 13-33 ; (coll. *Points*).
- BOTCHKAREV, A. (1986) *Organisation rythmique : Les aubépines de Marcel Proust (étude phonosémantique)*, in *Recueil de publications de l'Institut des langues étrangères de Moscou*, n° 265, pp. 106-122.
- BRUN, B. (1982) *Le dormeur éveillé*, in *Etudes proustiennes*, IV ; *Cahiers Marcel Proust*, 11, Paris, Gallimard, pp. 242-316.
- (1984) *Brouillons des aubépines*, in *Etudes proustiennes*, V ; *Cahiers Marcel Proust*, 12, Paris, Gallimard, pp. 215-304.
- (1987) *Etude génétique de l' "ouverture" de la Prisonnière*, in *Etudes proustiennes*, VI ; *Cahiers Marcel Proust*, 14, Paris, Gallimard, pp. 211-287.
- (1992) *Brouillons vs Manuscrits : de l'art proustien d'écrire*, in *Etudes françaises*, 28, 1, pp. 83-90.
- COMPAGNON, A. (1992) *Ce qu'on ne peut plus dire de Proust*, in *Littérature*, n° 88, décembre, pp. 54-61.
- COURTIAL, M. T. (1976-1977) *La vision impressionniste de la mer dans la Recherche*, in *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 26, pp. 267-276 ; n° 27, pp. 449-461.
- DEBRAY-GENETTE, R. (1980) *Thème, figure, épisode*, in Genette, G., Todorov, T., éd., *Recherche de Proust*, Paris, éd. du Seuil, pp. 105-141 ; (coll. *Points*).
- DOUBROVSKY, S. (1987) *Corps du texte/texte du corps*, in *Etudes proustiennes* VI, *Cahiers Marcel Proust* 14, Paris, Gallimard, pp. 50-67.
- EELLS-OGEE, E. (1984) *Proust et le sérail*, in *Etudes proustiennes*, V ; *Cahiers Marcel Proust*, 12, Paris, Gallimard, pp. 127-181.

- FRAISSE, L. (1989) *Les églises de Marcel Proust : Un monde retrouvé de Saint-André-des Champs*, in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, novembre/décembre, 6, pp. 1015-1030.
- GENETTE, G. (1966) *Proust palimpseste*, in *Figures I*, Paris, éd. du Seuil, pp. 39-67 ; (coll. *Points*).
- (1969) *Proust et le langage indirect*, in *Figures II*, Paris, éd. du Seuil, pp. 223-294 ; (coll. *Points*).
- (1972a) *Métonymie chez Proust*, in *Figures III*, Paris, éd. du Seuil, pp. 41-63 ; (coll. *Points*).
- (1972b) *L'éponymie du Nom*, in *Critique*, pp. 1019-1044.
- HENRY, A. (1979) *Le kaléïdoscope*, in *Etudes proustiennes III, Cahiers Marcel Proust 9*, Paris, Gallimard, pp. 27-66.
- HUYGHE, R. (1936) *Affinités affectives : Vermeer et Proust*, in *Amour de l'art*, XVII, pp. 7-15.
- KOLB, Ph. (1960) *Proust et Ruskin : Nouvelles perspectives*, in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 12, pp. 259-273.
- LEJEUNE, Ph. (1971) *Ecriture et sexualité*, in *Europe*, février-mars, pp. 113-143.
- MAHUZIER, B. (1992) *L'annonce faite à Marcel*, in *Littérature*, n° 88, décembre, pp. 84-94.
- MILLY, J. (1967) *Les pastiches de Proust*, in *Le Français moderne*, 2.
- (1973) *Les phrases de Bergotte*, in *Etudes proustiennes I, Cahiers Marcel Proust 6*, Paris, Gallimard, pp. 35-67.
- (1979-1980) *Etude génétique de la rêverie des chambres dans l'Ouverture de La Recherche*, in *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 10 et n°11.
- MOUTON, J. (1966) *L'optique de Proust. Du regard à la vision*, in *Entretiens sur Marcel Proust*, sous la rédaction de G. Cattau et Ph. Kolb, Paris, Mouton & C°, pp. 35-50, 50-62.
- ORTEGA y GASSET, J. (1954) *Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust*, in *Obras completas*, Madrid, t. 2, pp. 703-711 ; réédition en langue russe : *Esthétique. Philosophie de la culture* (Estétika. Philosophia koultourï), Moscou, Iskousstvo, 1991, pp. 176-186.
- QUÉMAR, Cl. (1975) *Sur deux versions anciennes des "côtés" de Combray*, in *Etudes proustiennes, II, Cahiers Marcel Proust 7*, Paris, Gallimard, pp. 159-282.
- RICARDOU, J. (1975) *"Miracles" de l'analogie (aspects proustiens de la métaphore productrice)*, in *Etudes proustiennes, II, Cahiers Marcel Proust 7*, Paris, Gallimard, pp. 11-42.

- RICHARD, J.-P. (1972) *Proust et l'objet alimentaire*, *Littérature*, II, 6, mai 1972, pp. 3-19.
- (1973 a) *Proust et l'objet herméneutique*, *Poétique*, 13, pp. 1-27.
 - (1973 d) *Proust et la nuit mérovingienne*, in *Etudes proustiennes I, Cahiers Marcel Proust 6* ; repris en annexe dans *Proust et le monde sensible*, Paris, éd. du Seuil, 1990, pp. 295-309 ; (coll. *Points*).
- ROLOFF, V. (1979) *François le Champi et le texte retrouvé*, in *Etudes proustiennes, III, Cahiers Marcel Proust 9*, Paris, Gallimard, pp. 259-347.
- TADIÉ, J.-Y. (1967) *Proust et le "nouvel écrivain"*, in *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-mars 1967, pp. 79-81.
- (1987) *Introduction générale*, in M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, pp. IX-CVII.
- VENDRYÈS, J. (1940) *Proust et les noms propres*, in *Mélanges Huguet*, Paris, Boivin.
- VIERS, R. (1971) *Evolution et sexualité des plantes dans "Sodome et Gomorrhe"*, in *Europe*, fevr.-mars, pp. 100-113.
- (1975) *La signification des fleurs dans l'œuvre de Marcel Proust*, in *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust*, 25, pp. 152-164.
- VIRDUZZO, F. (1982) *Proust, de l'iris à l'orchidée (par le moyen de la Petite Madeleine)*, in *Micromégas*, settembro-dicembre 1980, pp. 31-45.
- YOSHIKAWA, K. (1979) *Vinteuil ou la genèse du Septuor*, in *Etudes proustiennes III, Cahiers Marcel Proust 9*, Paris, Gallimard, pp. 259-347.
- YOSHIDA, J. (1983) *Métamorphose de l'église de Balbec : un aperçu génétique du "voyage au Nord"*, in *Bulletin d'informations proustiennes*, 14, pp. 41-61.

Bibliographie méthodologique

- ARRIVÉ, M. (1973) *Pour une théorie des textes poly-isotopes*, in *Langages*, n° 31, sept. 1973, pp. 53-63.
- BAKHTINE, M. M. (1979 a) *La poétique de Dostoïevski (Problémy poétiki Dostoïevskogo)*, 4e éd., Moscou, Sovietskaiïa Rossija, 318 p.
- (1979 b) *Esthétique de l'œuvre verbale (Estétika slovesnogo tvortchestva)*, Moscou, Iskousstvo, 423 p.
- BARTHES, R. (1966 a) *Sémantique de l'objet*, in *Arte e cultura nella civiltà contemporanea*, Florence, Sansoni ; réédition : *Œuvres complètes*, Paris, éd. du Seuil, 1994, t. II, pp. 65-73.

- (1966 b) *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Communications*, n° 8, novembre ; réédition : *Œuvres complètes*, Paris, éd. du Seuil, 1994, t. II, pp. 74-103.
 - (1967 b) *Système de la Mode*, Paris, éd. du Seuil ; réédition : *Œuvres complètes*, Paris, éd. du Seuil, 1994, t. II, pp. 129-401.
 - (1968 a) *L'effet de réel*, in *Communications*, mars 1968 ; réédition : *Œuvres complètes*, Paris, éd. du Seuil, 1994, t. II, pp. 479-484.
 - (1968 b) *La mort de l'auteur*, in *Manteia*, 4e trimestre ; réédition : *Œuvres complètes*, Paris, éd. du Seuil, 1994, t. II, pp. 491-495.
 - (1970 a) *S/Z*, Paris, éd. du Seuil ; réédition : *Œuvres complètes*, Paris, Ed. du Seuil, 1994, t. II, pp. 554-701.
 - (1970 b) *L'analyse structurale du récit. A propos d' "Actes" 10-11*, in *Recherches de sciences religieuses*, 1er trimestre ; réédition : *Œuvres complètes*, Paris, éd. du Seuil, 1994, t. II, pp. 839-859.
 - (1970 c) *Une problématique du sens*, in *Cahiers Média*, Centre régional de documentation pédagogique, Bordeaux ; réédition : *Œuvres complètes*, Paris, éd. du Seuil, 1994, t. II, pp. 885-900.
 - (1970 d) *Un univers articulé de signes vides*, in *Tribune de Genève* du 15 avril ; réédition : *Œuvres complètes*, Paris, éd. du Seuil, 1994, t. II, pp. 999-1003.
 - (1971 b) *De l'œuvre au texte*, in *Paragone*, octobre 1971 ; réédition : *Œuvres complètes*, Paris, éd. du Seuil, 1994, t. II, pp. 1211-1221.
 - (1973a) *Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*, in Chabrol, Cl. éd., *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse ; réédition : *Œuvres complètes*, Paris, éd. du Seuil, 1994, t. II, pp. 1653-1676.
 - (1973b) *Texte (théorie de)*, in *Encyclopaedia Universalis* ; réédition : *Œuvres complètes*, Paris, éd. du Seuil, 1994, t. II, pp.1677-1689.
 - (1985) *L'aventure sémiologique*, Paris, éd. du Seuil ; réédition : Paris, éd. du Seuil, 1991, 359 p. ; (coll. *Points*).
- CASSIRER, E. (1972) *La philosophie des formes symboliques*, en 3 vol., Paris, éd. de Minuit ; (coll. : Le sens commun).
- CHKLOVSKI, V. (1919a) *De la poésie et de la langue zaoum (O poésii i zaoumnon iazyké)*, in *Poétique. Recueils de théorie du langage poétique (Poétika. Sborniki po teorii poéticheskogo iazyka, I-II*, Pétrograd, 18e Imprimerie d'Etat, pp. 13-26.
- (1919b) *L'Art comme procédé (Iskousstvo kak prijom)*, in *Poétique. Recueils de théorie du langage poétique (Poétika. Sborniki po teorii poéticheskogo iazyka, I-II*, Pétrograd, 18e Imprimerie d'Etat, pp. 101-114

- ; réédition française : *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis*, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson, Paris, éd. du Seuil, 1965, pp. 76-97.
- COURTÉS, J. (1991) *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette ; réédition : Paris, Hachette, 1995, 302 p.
- DELEUZE, G. (1972) *Différence et répétition*, Paris, P.U.F. ; réédition : Paris, P.U.F., 1985, 411 p. ; (coll. "B.P.C.").
- DERRIDA, J. (1967) *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, in *L'écriture et la différence*, Paris, éd. du Seuil, pp. 409-428.
- DUBOIS, J. et al. (1970) *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 206 p.
- DUBOIS, J. (1973) *Code, message, métatexte*, in *Littérature*, n° 12, décembre 1973, pp. 3-11.
- DUCROT, O., TODOROV, T. (1972) *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, éd. du Seuil ; réédition : Paris, éd. du Seuil, 1979, 470 p. ; (coll. *Points*).
- ECO, U. (1965) *L'œuvre ouverte*, Paris, éd. du Seuil ; réédition : Paris, éd. du Seuil, 1979, 316 p. ; (coll. *Points*).
- (1988) *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, P.U.F. 285 p.
 - (1992) *Les limites de l'interprétation*, Paris, Bernard Grasset ; réédition : Livre de poche, 1994, 413 p. ; (coll. *Essais*).
- GOMBRICH, E. H. (1987) *L'art et l'illusion*, Paris, Gallimard ; réédition : Paris, Gallimard, 1995, 556 p.
- GREIMAS, A.-J. (1966 a) *Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, in *Communications*, n° 8, pp. 28-59 ; réédition, in *Du sens : Essais sémiotiques*, Paris, éd. du Seuil, 1970, pp. 185-230.
- (1966 b) *Sémantique structurale*, Paris, Larousse ; réédition : Paris, Larousse, 1972, 262 p.
- GREIMAS, A.-J., COURTÉS, J. (1979) *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 424 p.
- HEIDEGGER, M. (1936) *Der Ursprung des Kunstwerkes* ; réédition russe : Moscou, Gnosis, 1993, pp. 47-116.
- HJELMSLEV, L. (1986-1971) *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, éd. de Minuit, 231 p.
- IVANOV, V. V. (1987) *Rapport dynamique dans l'étude de l'évolution de la langue, du texte et de la culture* (O vzaimootnochenii dinamiticheskogo issledovaniia evolutsii jazouka, texta i koultouri), in *Etudes sur la structure de texte* (Issledovaniia po strouktouré texta), Moscou, Naouka, pp. 5-26.

- JAKOBSON, R. (1963) *Essais de linguistique générale*, Paris, éd. de Muint, 260 p.
- KARCEVSKIJ, S. (1929) *Du dualisme asymétrique du signe linguistique*, in *TCLP*, I, Prague ; réédition : Kraus reprint, A Division of Kraus - Thomson organisation limited, Nendeln/Liechtenstein, 1968, pp. 88-93.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1980) *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 290 p.
- KRISTEVA, J. (1969) *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, éd. du Seuil, 380 p.
- LOTMAN, Y. M. (1970) *La structure du texte artistique* (Strouktoura khoudojesvennogo texta), Moscou, Iskousstvo, 384 p. ; réédition en français : Paris, Gallimard, 1973, 415 p.
- (1973) *A propos des deux modèles de communication dans le système de la culture* (O dvouh modéliah kommounikatsii v sistémjé kouloury), in *Travaux sur les systèmes de signes* (Troudy po znakovym sistémam), 6, Tartu, Presses univ. de Tartu, pp. 227-243 ; réédition : *Articles choisis en trois volumes* (Izbrannyé statji v trjoh tomah), Tallinn, Aleksandra, 1992, t. 1, pp. 76-89.
 - (1976) *La réduction et le déploiement des systèmes sémiotiques* (Introduccion au problème : le freudisme et la culturologie sémiotique), in *Ecole de Tartu. Travaux sur les systèmes de signes*, Bruxelles, éd. Complexe, pp. 44-51.
 - (1981a) *La sémiotique de la culture et la notion du texte* (Sémiotica kouloury i ponjatié texta), in *Travaux sur les systèmes de signes* (Troudy po znakovym sistémam), 12, Tartu, Presses univ. de Tartu, pp. 3-7 ; réédition : *Articles choisis en trois volumes*, Tallinn, Aleksandra, 1992, t. 1, pp. 129-132.
 - (1981 b) *Rhétorique*, in *Travaux sur les systèmes de signes* (Troudy po znakovym sistémam), 12, Tartu, Presses univ. de Tartu, pp. 8-28 ; réédition : *Articles choisis en trois volumes*, Tallinn, Aleksandra, 1992, t. 1, pp. 167-183.
 - (1981 c) *Texte dans le texte* (Text v texte), in *Travaux sur les systèmes de signes* (Troudy po znakovym sistémam), 14, Tartu, Presses univ. de Tartu, pp. 3-18 ; réédition : *Articles choisis en trois volumes*, Tallinn, Aleksandra, 1992, t. 1, pp. 148-160.
- MAZALEYRAT, J. et MOLINIÉ, G. *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, P.U.F., 381 p.

- MERLEAU-PONTY, M. (1964) *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 362 p.
- MOLINIÉ, G. (1991) *Eléments de stylistique française*, Paris, PUF.
- (1993 a) *La stylistique*, Paris, PUF.
 - (1993 b) *Les lieux du discours littéraire*, in Plantin, Ch. éd., *Lieux communs*, Paris, Ed. Kimé, pp. 92-100.
- MOUNIN, G. (1974) *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, P.U.F., 340 p.
- NIKOLAÏEVA, T. M. (1987) *Les unités du langage et la théorie du texte* (Iedinitsy jazyka i teorija teksta), in *Etudes sur la structure de texte* (Issliedovania po strouktourie teksta), Moscou, Naouka, pp. 27-57.
- PANOFSKY, E. (1967) *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard ; réédition : Paris, Gallimard, 1990, 394 p.
- (1969) *L'œuvre d'art et ses significations : Essais sur les arts "visuels"*, Paris, Gallimard ; réédition : Paris, Gallimard, 1986, 322 p.
- POTEBNJA, A. A. (1976) *L'esthétique et la poétique* (Poétika i estétika), Moscou, Iskousstvo, 614 p.
- RASTIER, F. (1972) *Systématique des isotopies*, in Greimas A.-J., éd., *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, pp. 86-94.
- (1979) *Sens et textualité*, Paris, Hachette ; réédition : Hachette, 1989, 287 p.
 - (1987) *Sémantique interprétative*, Paris, P.U.F., 276 p.
 - (1991) *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, P.U.F., 262 p.
 - (1992 a) *La sémantique des textes et l'approche interprétative*, in *Champs du signe*, Presses univ. de Mirail, pp. 181-192.
 - (1992 b) *Réalisme sémantique et réalisme esthétique*, in *Epistémocritique et cognition : Théorie. Littérature. Enseignement*, Paris, Presses univ. de Vincennes, pp. 81-119.
 - (1992 c) *Thématique et génétique. L'exemple d'Hérodiade*, in *Poétique*, n° 90, avril 1992, pp. 205-227.
 - (1992 d) *La généalogie d'Aphrodite. Réalisme et représentation artistique*, *Littérature*, n° 87, pp. 105-123.
 - (1994 a) *Tropes et sémantique linguistique*, in *Langue française*, n° 101, février 1994, pp. 80-101.
- RASTIER, F., CAVAZZA, M., ABEILLE, A. (1994 b) *Sémantique pour l'analyse. De la linguistique à l'informatique*, Paris-Milan-Barcelone, Masson, 240 p.

- RICHARDS, I. A. (1950) *The Philosophy of Rhetoric*, New-York, Oxford University Press ; réédition : London ; Oxford ; New-York, Oxford University Press, 1971, 138 p.
- RICŒUR, P. (1969) *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, éd. du Seuil, 543 p.
- (1975) *La métaphore vive*, Paris, éd. du Seuil, 413 p.
 - (1983) *Temps et récit*, Paris, éd. du Seuil, t. 1 ; réédition : Paris, éd. du Seuil, 1991, 404 p. ; (coll. *Points*).
- RIFFATERRE, M. (1969) *La métaphore filée dans la poésie surréaliste, Langue française*, 3, pp. 46-60. ; réédition, in *La production du texte*, Paris, éd. du Seuil, 1979, pp. 217-234.
- (1979) *La production du texte*, Paris, éd. du Seuil, 287 p.
 - (1981) *L'intertexte inconnu*, in *Littérature*, n° 41, févr., pp. 4-7.
 - (1984) *Lecture intertextuelle du poème*, in *Au bonheur des mots. Mélanges en l'honneur de Gérard Antoine*, Nancy, Presses univ. de Nancy, pp. 403-417.
- TODOROV, T. (1965) *Théorie de la littérature : Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson*, Paris, éd. du Seuil, 317 p.
- (1977) *Théories du symbole*, Paris, éd. du Seuil ; réédition : Paris, éd. du Seuil, 1985, 376 p. ; (coll. *Points*).
 - (1981) *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine*, Paris, éd. du Seuil, 318 p.
- TOPOROV, V. N. (1983) *L'espace et le texte (Prostranstvo i tekst)*, in *Texte : sémantique et structure (Tekst : siemantika i strouktoura)*, Moscou, Naouka, pp. 227- 284.
- (1987a) *Notes sur la reconstruction des textes (Zamietki po rieonstrouktsii textov)*, in *Etudes sur la structure de texte (Isslédovania po strouktouré texta)*, Moscou, Naouka, pp. 99-132.
- TORSOUÏEVA, I. (1979) *L'intonation et le sens de l'énoncé (Intonatsija i smysl vyskazyvanija)*, Moscou, Naouka, 111 p.
- TYNIA NOV, J. (1923) *La notion de construction*, in *Théorie de la littérature : Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Préface de Roman Jakobson*, Paris, éd. du Seuil, 1965, pp. 114-119.
- ZALIZNIAK, A., IVANOV, V., TOPOROV, V. (1981) *De la possibilité d'une analyse typologique structurale de certains systèmes sémiotiques*

modelants, in Victor Grigoriev éd., *Linguistique et poétique*, Moscou, Ed. du Progrès, 350 p.

Bibliographie générale

- ARIÈS, Ph. (1975) *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, éd. du Seuil ; réédition : Paris, éd. du Seuil, 1977, 237 p. ; (coll. *Points*).
- ARRAS, D. (1993) *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 288 p.
- ARRIVÉ, M. (1976) *Lire Jarry*, Bruxelles, Editions Complexe, 170 p.
- BACHELARD, G. (1957) *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F. ; réédition : Paris, P.U.F., 1992, 215 p. ; (coll. *Quadrige*).
- BALBUS, S. (1981) *Texte littéraire et sa structure acoustique*, Warszawa - Krakow, Panstw. wyd-wo nauk, 200 p., fig.
- BARRAU, J. (1990) *Les hommes dans la nature*, in *Histoire des mœurs*, Paris, Gallimard, t. 1, p. 9-58 ; (coll. : *Encyclopédie de la Pléiade*).
- BARTHES, R. (1957) *Mythologies* suivi de *Le mythe, aujourd'hui* ; réédition : *Œuvres complètes*, Paris, éd. du Seuil, 1994, t. I, pp. 563-722.
- (1964) *Rhétorique de l'image*, in *Communications*, novembre 1964 ; réédition : *Œuvres complètes*, Paris, éd. du Seuil, 1994, t. I, pp. 1417-1429.
- (1968 c) *Société, imagination, publicité*, in *Publicità e televisione*, RAI (*Radiotelevisione italiana*), Rome ; réédition : *Œuvres complètes*, Paris, éd. du Seuil, 1994, t. II, pp. 507-517.
- BAUDRY, F. (1988) *L'intime : Etudes sur l'objet*, Montpellier, Editions de l'éclat, 119 p.
- BAYARD, J.-P. (1955) *Histoire des légendes*, Paris, P.U.F. ; réédition : Paris, P.U.F., 1961, 126 p. ; (coll. *Que sais-je*).
- BELLINGER, G. et al. (1990) *Dictionnaire de la Bible/ Edition française* sous la direction de Ch. Cannuyer, Paris, Bordas, 599 p.
- BENESCH, O. (1947) *The Art of the Renaissance in Northern Europe. Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements*, Cambridge (Mass.) ; réédition en langue russe : Moscou, Iskousstvo, 1973, 222 p.
- BENVENISTE, E. (1951) *La notion de "rythme" dans son expression linguistique*, in *Journal de Psychologie* ; réédition en russe, in Benveniste, E., *Linguistique générale*, Moscou, éd. du Progrès, 1974, pp. 377-385.

- BERCHER, J.-C. (1985) *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, Introduction, chronologie, notices biographiques et indexe de J.-C. Bercher, Paris, R. Laffont.
- BONAFOUX, P. (1986) *Les Impressionnistes : Portraits et Confidences*, Genève-Paris, Skira, 191 p.
- BONNET, J. (1990) *L'homme et le parfum*, in *Histoire des mœurs*, Paris, Gallimard, t. 1, pp. 679-722 ; (coll. : Encyclopédie de la Pléiade).
- BOTCHKAREV, A. (1987a) *Formule rythmique et production textuelle (Tekstobrazoujouschaïa founktsija ritma)* : Thèse présentée devant le Conseil de doctorat à l'Institut des langues étrangères de Moscou, le 26 octobre 1987.
- (1987 b) *Rythme : continuité/discontinuité (Ritm kak otrajienié diskretnosti/kontinoualnosti teksta litieratournogo proizviedienja)*, in *Recueil de publications de l'Institut des langues étrangères de Moscou*, n° 294, pp. 13-21.
 - (1989) *Actualisation prosodique des structures isotopes du texte (Prosoditcheskoje vydielienijé isotopnyh tsiepotchek teksta)*, in *Problèmes d'argumentation et de typologie en phonétique et en phonologie : Documents de la conférence nationale*, Moscou, Institut de la Langue russe : Commission de phonologie et de phonétique auprès de L'Académie des sciences de l'URSS, pp. 6-8.
 - (1992) *Notes*, in Eugène Sue, *Le juif errant*, Moscou, Pressa, v. 1-5.
- BREMOND, Cl. (1974) *L'étude structurale du récit depuis V. Propp*, in *A semiotic landscape. Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies, Milan, June, 1974*, The Hague-Paris-New-York, Mouton Publishers, 1979, pp. 90-95 ; réédition en russe, in Stépanov, You. S. éd., *Semiotica*, Moscou, éd. Radouga, 1983, pp. 429-436.
- BRIFFAULT, R. (1927) *The Mothers*, New-York, Macmillan & C°, 3 vol.
- BRUNET, S. (1996) *Les mots de la fin du siècle*, Paris, Belin, 254 p. ; (collection *Le français retrouvé*).
- BUÑUEL, L. (1982) *Mon dernier souffle*, Paris, Robert Laffont ; réédition en langue russe : Moscou, Radouga, 1989, 384 p.
- CERUTTI, C. (1986) *Les arts décoratifs : Art Nouveau*, Paris, Larousse, 79 p. ; (coll. *Arts et styles*).
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. (1969) *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris,

- Rodert Laffont/Jupiter ; réédition : Paris, Rodert Laffont/Jupiter, 1991, 1060 p. ; (coll. *Bouquins*).
- CLÉMENT, C.-B. (1973) *De la méconnaissance : fantasme, texte, scène*, in *Langages*, n° 31, pp. 36-63.
- COHEN, J. (1979) *Théorie de la figure*, in Todorov, T., éd., *Sémantique de la parole*, Paris, éd. du Seuil, pp. 84-127 ; (coll. *Points*).
- COWEN, P. (1979) *Roses médiévales*, Paris, éd. du Seuil, 141 p.
- DAVEY, L. A. (1987) *La croqueuse d'hommes : images de la prostituée chez Flaubert, Zola et Maupassant*, in *Romantisme*, n° 58, pp. 59-66.
- DAVY, M. M. (1977) *Initiation à la symbolique romane*, Paris, Flammarion ; réédition : Paris, Flammarion, 1992, 312 p. ; (coll. *Champs*).
- DELATTRE, P. (1966) *Les dix intonations de base*, in *The French Review*, v. XL, 1, October.
- DERRIDA, J. (1967) *Force et signification*, in *L'écriture et la différence*, Paris, éd. du Seuil, pp. 9-49.
- DESLANDRES, Y. (1990) *Les modes vestimentaires dans la société occidentale*, in *Histoire des mœurs*, Paris, Gallimard, t. 1, pp. 1032-1073 ; (coll. *Encyclopédie de la Pléiade*).
- DESLANDRES, Y., FONTANES, M., (1990) *Histoire des modes de la coiffure*, in *Histoire des mœurs*, Paris, Gallimard, t. 1, pp. 723-773 ; (coll. *Encyclopédie de la Pléiade*).
- DETIENNE, M. (1972) *Les jardins d'Adonis. La mythologie des aromates en Grèce*, Paris, Gallimard ; réédition : Paris, Gallimard, 1989, 270 p.
- DVORÁK, M. (1924) *Kunstgeschichte als Geistgeschichte*, München, 213 S. ; réédition en langue russe : Moscou, OGIZ-ISOGIZ, 1934, 270 p.
- ELIADE, M. (1963) *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard ; réédition : Paris, Gallimard, 1991, 251 p. ; (coll. *Essais*).
- (1965) *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard ; réédition : Paris, Gallimard, 1992, 181 p. ; (coll. *Essais*).
- FERNANDEZ, D. (1975) *Eisenstein. L'arbre jusqu'aux racines II*, Paris, Grasset, 294 p.
- (1972) *L'Arbre jusqu'aux racines. Psychanalyse et création*, Paris, Grasset ; réédition : Paris, Grasset, 1985, 353 p.
- FLADRIN, J.-L. (1981) *Le sexe et l'Occident : Evolution des attitudes et des comportements*, Paris, éd. du Seuil ; réédition : Paris, éd. du Seuil, 1986, 376 p. ; (coll. *Points*).
- FONTANIER, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

- FRAZER, J. G. (1923) *The golden Bough*, London ; réédition en langue russe : Moscou, Politizdat, 1983, 703 p.
- FREUD, S. (1969) *La vie sexuelle*, Paris, P.U.F ; réédition : Paris, P.U.F., 1973, 161 p. ; (coll. Bibliothèque de psychanalyse).
- (1979) *Totem et tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*, Paris, éd. Payot, 186 p. ; (coll. Petite bibliothèque Payot, n° 77).
- GARDE, P. (1968) *L'accent*, Paris, P.U.F., 171 p.
- GARDIN, B. (1978) *Volochinov ou Bakhtine ?*, in *Pensée*, février, n° 197, pp. 87-100.
- GHYKA (Matila C.), (1931) *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, t. 1 : *Les Rythmes*, Paris, Gallimard, 174 p.
- GOLD, J. R. (1980) *An Introduction to Behavioural Geography*, Oxford, Oxford University Press ; réédition en langue russe : Moscou, éd. du Progrès, 1990, 304 p.
- GOURÉVITCH, A. J. (1984) *Les Catégories de la culture médiévale*, Moscou, Iskousstvo, 350 p. ; réédition en français : Paris, Gallimard.
- GOURMONT, R. de (1907) *Sur l'Art nouveau*, in *Le problème du Style*, Paris, Société du Mercure de France, pp. 203-215.
- GRIGORIËV, V. P. (1986) *L'art verbal et les problèmes contigus du langage poétique* (Slovotvortchestvo i semejnyé problemy jazyka poeta), Moscou, Naouka, 253 p.
- HARDING, E. (1976) *Les mystères de la femme : Interprétation psychologique de l'âme féminine d'après les mythes, les légendes et les rêves*, Paris, éd. Payot, p. 250 ; (coll. Petite bibliothèque Payot, n° 288).
- HELD, R. R. (1973) *L'œil du psychanalyste. Surréalisme et surréalité*, Paris, éd. Payot, 331 p. ; (coll. Petite biblio. Payot, n° 218).
- HUIZINGA, J. (1955) *The Waning of the Middle Ages*, Harmondsworth ; réédition en français : *L'Automne du Moyen Age*, Paris, éd. Payot, 1975, 408 p. ; réédition en russe : Moscou, Naouka, 1988, 540 p.
- HUYGHE, R. ; RUDEL, J. (1970) *L'Art moderne et le monde*, Paris, Larousse, t. 1, 392 p.
- JAKOBSON, R. (1921) *La poésie moderne russe* (Novéichaïa rousskaïa poésia), Prague ; réédition in *Selected Writings*, V, The Hague - Paris - New-York, Mouton Publishers, 1979, pp. 299-354.
- (1979) *The Statue in Pushkin's Poetic Mythology*, in *Selected Writings*, V, The Hague - Paris - New York, pp. 237-280.

- JANKÉLÉVITCH, V. (1980) *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, éd. du Seuil, t. 2 : *La méconnaissance. Le malentendu* ; réédition : Paris, éd. du Seuil, 1981, 248 p. ; (coll. *Points*).
- JUNG, C.-G. (1950) *Types psychologiques*, Genève, Georg éditeur S. A. ; réédition : Genève, Georg éditeur S. A., 1991, 507 p.
- (1953) *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Georg éditeur S. A. ; réédition : Genève, Georg éditeur S. A., 1987, 771 p.
 - (1962) *L'homme à la découverte de son âme. Structure et fonctionnement de l'inconscient*, Genève, éd. du Mont-Blanc S. A. ; réédition : Paris, Payot, 1979, 347 p. ; (coll. Petite bibliothèque Payot, n° 53).
- KARCEVSKIJ, S. (1931) *Sur la phonologie de la phrase*, in *Travaux du Cercle linguistique de Prague*, IV.
- KÖNIG, R. (1969) *Sociologie de la mode*, Paris, Payot.
- LACOSTE, J. (1992) *La métamorphose des plantes*, in *Littérature*, n° 86, mai, pp. 72-84.
- LAFONT, R. ; GARDÈS-MADRAY, F. (1976) *Introduction à l'analyse textuelle*, Paris, Larousse, 192 p.
- LE GOFF (1996) *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 954 p.
- LÉVI-STRAUSS, Cl. (1958) *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 454 p.
- (1960) *La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp*, in *Cahiers de l'Institut de Science économique Appliquée*, série M, n° 7, mars 1960 ; réédition : *Anthropologie structurale Deux*, Paris, Plon, 1970, pp. 139-173 ; traduction russe, in Stépanov, You. S. éd., *Semiotica*, Moscou, Radouga, 1983, pp. 400-428.
 - (1964) *Le cru et le cuit*, Paris, Plon.
- LIPOVETZKI, G. (1987) *L'empire de l'éphémère*, Paris, Gallimard.
- LORD, A. B. (1960) *The singer of tales*, Cambridge.
- LOTMAN, Y. M. (1975) *La Dame de pique et le thème du jeu de cartes dans la littérature russe du début de siècle* (Pikovaïa dama i téma kartotchnoï igry v rousskoï litératuré natchala véka), in *Articles choisis en trois volumes*, Tallinn, Aleksandra, 1992, t. 2, pp. 389-415.
- (1984) *La symbolique de Pétersbourg et les problèmes de la sémiotique de la ville* (Simvolika Péterbourga i problémy sémiotiki goroda), in *Travaux sur les systèmes de signes* (Troudy po znakovym sistémam), 18, Tartu, Presses univ. de Tartu, pp. 30-45.
 - (1994) *Y. M. Lotman et l'école sémiotique de Tartu-Moscou* (Y. M. Lotman i tartousko-moskovskaïa chkola), Moscou, Gnosis, 547 p.

- LOTMAN, Y. M., OUSPENSKI, B. A. (1976) *Mythe - Nom - Culture*, in *Ecole de Tartu. Travaux sur les systèmes de signes*, Bruxelles, éd. Complexe, pp. 18-39.
- MAFFESOLI, M. (1991) *L'amour, du physique au psychique*, in *Histoire des mœurs*, Paris, Gallimard, t. 2, pp. 891-927 ; (coll. *Encyclopédie de la Pléiade*).
- MALMBERG, B. (1968) *La phonétique*, Paris, P.U.F. 126 p.
- (1966) *Les nouvelles tendances de la linguistique*, Paris, P.U.F. ; réédition : Paris, P.U.F., 1968, 339 p.
- MANNONI, O. (1969) *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, éd. du Seuil, 318 p. ; réédition : Paris, éd. du Seuil, 1985 ; (coll. *Points*).
- MARTIN, P. (1977) *Résumé d'une théorie de l'intonation*, in *Bulletin de l'Institut de Phonétique de Grenoble*, vol. VI, pp. 57-87.
- MATHIEU, P.-L. (1991) *Introduction et catalogue*, in *Gustave Moreau. Tout l'œuvre peint*, Paris, Flammarion, pp. 5-10.
- MOLES, A. (1958) *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 221 p.
- (1967) *Sociodynamique de la culture*, Paris, Mouton, 342 p.
- MOLINOT, J., SOUBLIN, F., TAMINE, J. (1979) *Problèmes de la métaphore*, in *Langages*, 54, pp. 5-40.
- MOUROT, J. (1969) *Le Génie d'un style. Chateaubriand. Rythme et Sonorité dans les Mémoires d'Outre-tombe*, Paris, A. Colin, 401 p. ; (2ème édition).
- NIEL, A. (1973) *L'analyse structurale des textes*, Paris, Mame, 187 p.
- NIKOLAÏEVA, T. (1982) *Sémantique de l'insistance accentuelle* (Siemantika aktsentnogo vydielienïa), Moscou, Naouka, 104 p.
- NOEL, B. (1976) *Magritte*, Paris, Flammarion, 96 p.
- PANOFISKY, E. (1967) *Architecture gothique et pensée scolastique/ Traduction et postface de P. Bourdieu*, Paris, éd. de Minuit ; réédition : Paris, éd. de Minuit, 1981, 211 p. ; (coll. *Le sens commun*).
- (1975) *La perspective comme forme symbolique/ Préface de Marisa Dalai Emiliani*, Paris, éd. de Minuit ; réédition : Paris, éd. de Minuit, 1987, 273 p.
- PECHKOVSKY, A. M. (1914) *La syntaxe russe à la lumière scientifique* (Rousskij sintaksis v naoutchnom osvéchénii), Moscou, Imprimerie de Sabline, 440 p.
- PERMIAKOV, G. L. (1988) *Fondements de la parémiologie structurale* (Osnovy strouktournoï parémiologii), Moscou, Naouka, 236 p.

- PERROT, P. (1984) *Le travail des apparences. Le corps féminin, XVIII-XIXe siècle*, Paris, éd. du Seuil ; réédition : Paris, éd. du Seuil, 1991, 281 p. ; (coll. *Points*).
- PIETRI, L. (1966) *Epoques médiévales (Ve-XVe siècle)*, in *Le monde et son histoire*, t. IV, Paris, Bordas-Laffont, 608 p.
- POIRIER, J. (1990) *L'homme, l'objet et la chose*, in *Histoire des mœurs*, Paris, Gallimard, t. 1, pp. 930-931 ; (coll. Encyclopédie de la Pléiade).
- POTTIER, R. (1990) *Le corps et l'esprit : la maîtrise du corps*, in *Histoire des mœurs*, Paris, Gallimard, t. 1, pp. 419-482 ; (Coll. Encyclopédie de la Pléiade).
- REICHLER, Cl. (1983) *La création du corps sublime*, in *Le corps et ses fictions*, Paris, Ed. de Minuit, pp. 109-127 ; (coll. *Arguments*).
- REY, A. et al. (1992) *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, t. 1-2, 2383 p.
- RHEIMS, M. (1964) *L'Objet 1990*, Paris, Flammarion.
- RIBARD, J. (1984) *Le Moyen Age : Littérature et symbolisme*, Paris, Champion, 168 p.
- RICHARD, J.-P. (1955) *Poésie et profondeur*, Paris, éd. du Seuil, 253 p. ; réédition : Paris, éd. du Seuil, 1976, 250 p. ; (coll. *Points*)
- RODARI, F. (1988) *Le collage. Papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés*, Genève, Skira, 184 p.
- ŠCERBA, L. V. (1974) *Le système linguistique et l'activité verbale* (Jazykovaia sistema i retchievaia dejatel'nost'), Léninegrad, Naouka, 428 p.
- SCHLUMBERGER, E. (1979) *Pastiches ?.. pastichés ?*, in *Connaissance des arts*, n° 327, pp. 68-75.
- SFEZ, L. (1993) *Dictionnaire critique de la communication*, en 2 vol., Paris, P.U.F., 1780 p.
- SELVAFOLTA, O. (1985) *Le mobilier Art nouveau*, Paris, Larousse, 80 p. ; (coll. *Arts et styles*)
- TODOROV, T. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éd. du Seuil, 1970 ; réédition : Paris, éd. du Seuil, 1976, 189 p. ; (coll. *Points*).
- TOPOROV, V. N. (1984) *Pétersbourg et le texte pétersbourgeois dans la littérature russe* (Pétersbourg i pétersbourgskij tekst rousskoï litératoury), in *Travaux sur les systèmes de signes* (Troudy po znakovym sistémam), 18, Tartu, Presses univ. de Tartu, pp. 4-29.
- (1987b) *Avant-histoire du portrait comme type particulier des textes* (tézissy iz predistorii portréta kak ossobogo klassa tekstov), in *Etudes sur*

- la structure de texte* (Isslédovania po strouktouré texta), Moscou, Naouka, pp. 278-288.
- (1988) *Plantes*, in *Mythes des peuples du monde* (Mify narodov mira), Moscou, Sovietskaïa entsiklopédja, t. 2, pp. 368-371.
- TORSOUÏEVA, I. (1977) *Répartition de la valeur fonctionnelle entre les composants de l'intonation* (Raspriedielenie founktsionalnoï nagrouzki komponientov intonatsii), in *Recueil de publications de l'Institut des langues étrangères de Moscou*, n° 108, pp. 119-127.
- (1984) *Problématique moderne des recherches intonatives* (Sovriemennaïa problematika intonatsionnyh issliedovanij), in *Questions de linguistique* (Voprossy jazykoznanja), n° 1, pp. 116-126.
- TURNER, V. W. (1966) *Colour Classification in Ndembu Ritual : A Problem in Primitive Classification*, in *Anthropological Approaches to the Study of Religion*. ASA Monographs. III., New-York ; réédition russe : V. Turner, *Le symbole et le rituel* (Simvol i ritoual), Moscou, Naouka, 1983, pp. 87-93.
- (1973) *Symbols in African Rituals*, in *Science*, vol. 179, n° 4078, pp. 1100-1105 ; réédition russe : V. Turner, *Le symbole et le rituel* (Simvol i ritoual), Moscou, Naouka, 1983, pp. 42-43.
- ULLMANN, S. (1957) *Style in the French Novel*, Cambridge.
- VESSELOVSKY, A. N. (1939) *De la poétique de la rose* (iz poétiki rosy), in *Œuvres choisies*, Léninegrad, Houdojestvennaïa litieratoura, pp. 132-139.
- VOLOCHINOV, V. N. (1927) *Freudisme. Etude critique* (*Freudisme. Kritichtieskij otcherk*), Moscou - Léninegrad, Gosizdat, 164 p.
- (1977) *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, éd. de Minuit, 233 p.
- VOUILLOUX, B. (1995) *Un fantasme d'apparition. De la nudité féminine comme fétiche visuel avant Freud*, in *Poétique*, n° 103, sept., pp. 357-381.
- WÖLFFLIN, H. (1915) *Les concepts fondamentaux de l'histoire de l'art* ; réédition en langue russe : Moscou, Mifril, 1994, 427 p.
- YERMAKOV, I. D. (1923) *Etudes sur l'œuvre de N. V. Gogol* (*Otcherki po analizou tvortchestva N. V. Gogolia*), Moscou-Pétrograd, Gos. izdat.
- ZIRMUNSKIJ, V. M. (1967) *On rhythmic prose*, in *To Honor Roman Jakobson*, The Hague-Paris, Mouton, v. III, pp. 2376-2388.

Glossaire

- Actualisation* - opération sémantique en vue d'identifier un sème en contexte.
- Allotopie* - saut d'isotopie entre deux, ou plus de deux, sémèmes.
- Connexion* - relation entre deux sémèmes appartenant à deux différentes classes de définition.
- Enclosure* - opérateur qui réduit le degré d'allotopie entre les sémèmes incompatibles.
- Interprétant* - contexte linguistique ou sémiotique permettant d'établir une relation sémique.
- Interprétation* - procédure d'analyse d'un texte littéraire. Selon le type de la relation établie, elle peut être intrinsèque ou extrinsèque, descriptive ou productive, "horizontale" ou "verticale".
- Interprétation intrinsèque (descriptive)* - actualisation des traits sémantiques en contexte linguistique donné.
- Interprétation extrinsèque (productive)* - actualisation des traits sémantiques en contexte sémiotique
- Intertextualité* - rapports dialogiques qu'un texte littéraire entretient avec d'autres textes et toute la culture.
- Isotopie* - récurrence d'un sème dans un texte. Selon son type, l'isotopie peut être générique ou spécifique, inhérente ou afférente.
- Littérarité* - ensemble de procédés stylistiques qui donne au texte sa valeur esthétique.
- Molécule sémique* - contenu d'un thème, défini par rapport à l'ensemble de ses traits sémantiques. Sa lexicalisation varie en fonction du contexte donné.
- Parcours interprétatif* - ensemble d'opérations permettant l'interprétation d'un texte littéraire. Sémantiquement parlant, c'est un parcours d'actualisation de sèmes.
- Sème* - élément constitutif d'un sémème, défini par analogie avec le trait distinctif d'un phonème. Selon sa fonction, il peut être spécifique ou générique, inhérent ou afférent.
- Sème générique* - élément du classème qui se rapporte à une classe sémantique de généricité croissante : cf. /animé/ vs /inanimé/, /animal/ vs /humain/.
- Sème spécifique* - élément du sémantème qui spécifie : cf. /rose/ vs /blanc/.
- Sème inhérent* - relation entre les sémèmes au sein d'un même paradigme de définition.

Sème afférent - relation entre les sèmes appartenant à différentes classes de définition.

Sémème - contenu d'un morphème.

Sens - couronnement d'une lecture. Sans interprétation, il n'y a pas de sens.

Du moment que ces paramètres varient en fonction des pratiques interprétatives, il n'est jamais donné mais défini, jamais stable mais mobile.

Au palier microsémantique, le sens n'est rien d'autre qu'un faisceau d'isotopies actualisées.

Surcode - encodage supplémentaire.

Surdétermination - ensemble de contraintes de tout genre, imposées à la production d'un texte littéraire. Aussi peut-on parler de la surdétermination d'une lecture quand elle se réfère à une *seule* théorie interprétative.

Thème - objet d'études thématiques. En termes sémantiques, le thème est le plus souvent défini comme une molécule sémique, c'est-à-dire un groupement stable de traits sémantiques.

Topos - afférence socialement codifiée

Annexe : Actualisation acoustique d'un texte littéraire

La multimodalité constitue l'un des problèmes de la théorie de l'interprétation. Relevant de plein droit de la sémiotique, elle se rapporte à plus d'un type d'interaction, et veut dire non seulement l'interaction des différents canaux perceptifs, mais aussi l'interaction de divers types de signes et de systèmes (cf. Rastier, 1987, pp. 14-15 ; 1994, p. 212). Notamment, c'est le cas des rapports complémentaires qui s'établissent entre l'écrit et l'oral, la prosodie et la syntaxe, dès que l'on passe de la phrase écrite à l'énoncé articulé. Ce qui intéresse alors, ce n'est pas tellement la lecture des signes de ponctuation, si importante qu'elle fut pour la phonosyntaxique (cf. Martin, 1977), mais les liens entre les formes sémantiques et acoustiques, c'est-à-dire l'incidence des effets de sens sur les contours prosodiques. Autant que les "sillons" de la réalité, les facteurs sonores passent pour de véritables traits signalétiques qui permettent d'identifier ce qui ne serait guère perçu sans leur intervention. Non que le message écrit soit démuné de programmation acoustique, bien au contraire, mais parce que cette programmation n'existe que potentiellement. Même si le texte graphique présuppose comment il faut le lire, et de quelle manière disposer les pauses et les accents, les relations prosodiques restent cependant virtuelles : "tout en indiquant la direction de leur réalisation, elles laissent au récepteur une certaine liberté" (Balbus, 1981, p. 115 ; cf. Sinder, 1979, p. 267), de sorte que le lecteur peut activer certaines particularités du texte et en omettre aisément les autres. Comme le souligne S. Karcevskij, l'intonation est un procédé d'actualisation par excellence (1931, p. 190).

En effet, si l'interprétation de l'écrit se déroule "sous le régime de l'obscurité" (Rastier), il en va autrement pour l'oral. Sa clarté résulte de ce que les formes prosodiques sont pour ainsi dire "données à voir". Elles remplissent les fonctions démarcatives, et contribuent par ailleurs à identifier

le type communicatif de la phrase ³⁰⁶. Mieux encore, elles jalonnent le parcours interprétatif pour peu qu'elles participent à la sélection des "informations importantes" ³⁰⁷. Or, il s'agit moins de les reconnaître en tant que telles que d'établir la corrélation entre les formes du contenu et celles de l'expression phonique. C'est vraisemblablement là le principal enjeu des recherches phonétiques qui s'appliquent à évaluer les traits prosodiques en rapport avec la mouvance de l'acte interprétatif ³⁰⁸. Soit l'énoncé d'usage courant "qu'est-ce qu'il fait ? " Quoique conditionnée par le type de la phrase, sa configuration varie beaucoup. En règle générale, la dernière voyelle est descendante, tandis que le sommet de hauteur est placé sur le vocable qui porte l'interrogation. Cependant, le ton peut monter légèrement à la finale quand on insiste sur la question. Et puis encore, le dessin mélodique change lorsque la phrase énonce moins la question que l'attitude du sujet parlant à l'égard de cette question. Au lieu de suivre le schéma conventionnel, et de descendre vers la fin, l'intonation prend les formes d'autant plus particulières

³⁰⁶ Le contour mélodique peut prendre différentes formes selon que l'énoncé qui le contient est déclaratif, interrogatif, impératif, etc. Ainsi, le contour descendant implique les modalités déclaratives quand il se place sur la dernière syllabe de la phrase : cf. Elle est là ↓. En revanche, le contour montant traduit les modalités interrogatives : cf. Elle est là ↑.

³⁰⁷ D'où cet intérêt pour les maxima prosodiques que présentent les paramètres acoustiques tels que la durée vocalique, la hauteur du ton fondamental, l'amplitude de l'intensité, l'amplitude de variation mélodique, etc. Selon I. Torsouieva, la hiérarchie des "structures de valeur" varie en fonction de la répartition des maxima. Plus elles contrastent avec ce que prescrit le modèle neutre, plus leur fonction expressive devient pertinente. Soit la distribution des maxima prosodiques dans une phrase énonciative. Un mot peut prendre de l'importance, en position initiale, à condition qu'il augmente de quantité vocalique ; en position finale, il doit en revanche attester la montée de la hauteur mélodique et/ou la croissance de l'amplitude d'intensité.

³⁰⁸ De son côté, la sémantique textuelle est sensible à l'aspect dynamique de la production et de l'interprétation des textes. Dans la postface à la seconde édition de la *Sémantique interprétative*, F. Rastier écrit : "il ne s'agit pas d'interpréter des unités qui se donneraient comme discrètes ou déjà discrétisées, mais de les discrétiser comme des moments de parcours interprétatifs. Si la description statique peut convenir à certaines applications, en didactique par exemple, une description plus fine doit restituer l'aspect dynamique de la production et de l'interprétation des textes" (p. 282). Plus particulièrement, cette dynamique concerne la construction des molécules sémiques, leur évolution, et leur dissolution éventuelle.

que la première syllabe augmente de ton, et de durée, tandis que la finale monte en flèche. De sorte que la modalité affective qui s'y révèle s'exprime par les seules ressources prosodiques, et non lexicales ou syntaxiques ³⁰⁹.

Quoique invariable sous forme écrite, l'énoncé n'en est pas moins mouvant à l'oral, surtout quand il donne sur une vaste série d'interprétations possibles. Ce qui permet de considérer la phonation comme un acte parfaitement dynamique, c'est la mouvance des formes prosodiques qui changent avec les nuances émotives qu'elles impliquent. Plus les formes acoustiques données s'enveloppent d'une "aura de connotations communicatives" (Nikolaïeva, 1983, p. 49), plus elles s'éloignent de ce que prescrivent habituellement les modèles intonatifs neutres et "objectifs". Est significative à cet effet l'histoire que rapporte R. Jakobson (1963). Un ancien acteur russe du théâtre de Stanislavski à Moscou raconte au linguiste comment le célèbre metteur en scène lui avait demandé de tirer quarante messages différents de cet énoncé banal qu'est la phrase *Segodnja veèerom* "ce soir". Soit par ailleurs l'intonation particulière que reçoit le mot "hiérarchie", dans la bouche de Swann, pour peu que le personnage proustien veuille garder ses distances par rapport à ce qu'il dit : "mais vous savez je ne crois pas beaucoup à la "hiérarchie !" des arts" ³¹⁰. Et le narrateur conclut en phonéticien : "quand il parlait de choses sérieuses, quand il employait une expression qui semblait impliquer une opinion sur un sujet important, il avait soin de l'isoler dans une intonation spéciale, machinale et ironique, comme s'il l'avait mise entre guillemets, semblant ne pas vouloir la prendre à son compte, et dire : "La hiérarchie, vous savez, comme disent les gens ridicules ?" (*Recherche*, t. 1, pp. 96-97).

³⁰⁹ La phrase énoncée est plus implicative qu'interrogative (cf. Delattre, 1966).

³¹⁰ Apparemment, il en va de même pour le mot "profonde" : "Je ne vous dis pas qu'elle soit "profonde" (il prononça profonde, comme si ç'avait été un mot ridicule, <...>)" (*Recherche*, t. 1, p. 256).

Facteurs prosodiques en traits signalétiques de la lecture

La conception prosodique de la textualité n'est pas sans contribuer à l'exploration des formes sémantiques. Elle évolue dans la mesure où les phénomènes étudiés se retrouvent, *mutatis mutandis*, à un autre niveau de perspective. Or, ce n'est plus les courbes mélodiques générales qui intéressent l'analyste, mais l'incidence des effets de sens sur ces formes communes. Autrement dit, les modèles prosodiques impliquent, au départ, une sorte de norme que l'on essaye de confronter ensuite avec les énoncés réels. Car le phonéticien se retrouve devant une double exigence théorique. D'une part il postule qu'il existe quelques modèles de base (cf. Delattre, 1966), mais d'autre part il se rend compte de ce que ces modèles se modifient fortement dès que l'on passe à l'examen des actes phonétiques concrets. D'où l'idée de l'écart³¹¹ qui s'impose aussitôt que l'identification des formes acoustiques observées se heurte à des marques pour ainsi dire "anormales" (cf. Torsouïeva, 1977, 1979 ; Nikolaïeva, 1982 ; et al.).

Notamment, il en va ainsi pour le groupe de mots à deux, ou plus de deux, insurances que l'on confond souvent avec différents types d'accents : l'accent normal et l'accent d'insistance. Même si l'insistance supplémentaire ne remplace jamais l'accent de groupe, elle s'y surajoute cependant quand elle affecte un mot significatif, quelle que soit sa place dans la phrase. Quoique d'usage courant, cette double insistance accentuelle ne cesse de soulever les débats. Ainsi, le *Courrier du Monde* du 10 janvier 1991 rapporte l'étonnement de l'un de ses lecteurs devant " l'accent tonique mis systématiquement dans les bulletins d'information, sur la première syllabe des mots, comme si le français était du tchègue..." (d'après Brunet, 1996, p. 166). Cet auditeur

³¹¹ Selon les théoriciens du groupe μ , la notion de l'écart fait intervenir une norme, ou degré zéro. Dans la perspective adoptée, l'écart n'est rien d'autre que " l'altération ressentie du degré zéro" (1970, p. 35, 41, 42).

vigilant n'est évidemment pas le premier à s'en rendre compte. I. Fônagy remarque, lui aussi : "C'est pendant mon premier séjour prolongé à Paris, en 1938-1939, que je me suis heurté au problème de l'accent français, à la suite de critiques amicales <...>. J'ai compris que c'était, entre autres imperfections verbales, mon oxytonie trop marquée et imperturbable qui gênait mon entourage parisien, c'est-à-dire une mise en relief des dernières syllabes, telle qu'elle était pratiquée et enseignée par mes professeurs de français à Budapest". Plus tard, le phonéticien constate : "la mobilité, la variabilité est le trait le plus caractéristique de l'accent français" (d'après Brunet, op. cit., p. 168, 169).

Plutôt que de relever de la perturbation des normes langagières, l'anomalie accentuelle dont se plaint le lecteur du *Monde* n'est donc rien d'autre que le "contraste intonational" entre deux types d'insistances (cf. Garde, 1968, pp. 43-49). Généralisé dans les années soixante-dix ³¹², il existait déjà au début du siècle. Est révélateur à cet effet le mot "fffantastique", ou mieux encore "ffantastèque", dans la bouche d'un Bloch (*Recherche*, t. 4, p. 469, 819). Sa graphie rallonge la consonne initiale, et comme telle présuppose un contour mélodique spécial. Phonétiquement parlant, il s'agit d'une exclamation implicative : pendant que la syllabe initiale reçoit un accent d'insistance, le mouvement mélodique de la finale diffère de ce qu'il est normalement. La signification particulière que les traits suprasegmentaux

³¹² La publicité en use à son gré. Soit l'accent d'insistance affective, induit par le *O* majuscule, dans le nom du parfum *J'ai Osé*. Plus qu'un accent supplémentaire, le trait prosodique saillant se présente comme un moyen qui rajoute à la signification symbolique du produit, et par là, incite à la satisfaction des désirs pas toujours explicites. En effet, plus la molécule sémique joue sur le trait /audace/, plus ce composant sémantique contribue à l'actualisation des traits afférents. Comme l'usage du parfum est traditionnellement liée à l'attirance sexuelle, l'image olfactive se spécifie finalement dans la trame du désir.

Cependant, l'effet de sens tend à disparaître quand l'accent supplémentaire commence à affecter tous les mots significatifs, et non seulement les mots à valeur logique et/ou expressive. On en abuse, en effet, dans les bulletins d'information. Cf. "Edouard Ballardur a rencontré aujourd'hui son homologue allemand". Autres exemples, dans Brunet, 1996, pp. 168-173.

confèrent à l'énoncé veut dire non seulement une attitude de désapprobation, mais peut-être aussi la vulgarité du personnage.

Ce que l'écrit transmet si timidement, de peur que les règles d'orthographe ne soient remises en question ³¹³, passe facilement à l'oral. Car ce que le lecteur émet oralement concerne la perception des formes sémantiques, et non seulement la réalisation des normes orthophoniques générales. Tout comme les isotopies intrinsèques ne suffisent pas à F. Rastier pour épuiser le sens du sonnet de Mallarmé (1972), les instances langagières ne sont pas seules non plus à décider comment il faut lire le texte proustien. Quoique présentes, elles laissent une certaine liberté, si bien que le lecteur peut agir à sa guise pour décider comment disposer les insistances supplémentaires, et de quelle manière procéder à la segmentation. La forme acoustique conduit au sens, parce que ce dernier s'y reflète immédiatement. C'est peut-être là que réside le principal enjeu de la conception prosodique de la textualité : aboutir au sens du texte à travers les formes sonores observées. Ainsi les recherches phonétiques apportent leur contribution à la sémantique interprétative. Elles sensibilisent la perception sémantique, et par là, répondent à cette conjecture de l'herméneutique qu'est la dynamique de l'acte interprétatif.

Or, pour prouver que le parcours interprétatif a une incidence sur les facteurs prosodiques, nous avons choisi de revenir sur les textes des aubépines de Proust ³¹⁴. La série génétique n'est pourtant pas prise dans son intégralité ³¹⁵. Loin d'être exhaustif, l'ensemble de textes soumis à l'analyse

³¹³ A cet effet, cf. la graphie de *Zazi dans le métro* (1959) de R. Queneau, qui rend compte de la pronociation réelle. Par ailleurs, cf. les slogans publicitaires du début des années quatre-vingt : "T'as dansé le dernier Dim ?" ou "On t'as vu avec le dernier Dim ?"

³¹⁴ L'étude phonosémantique qu'on va lire est effectuée sous la direction de Irina Torsouïeva à l'Institut des langues étrangères à Moscou, il y a presque dix ans, dans le cadre des études de troisième cycle. L'auteur est reconnaissant à son directeur de thèse, à tous les membres du jury et à tous ceux qui l'ont aidé à d'autres titres.

³¹⁵ Le seul parallèle qu'induisent les études génétiques, c'est l'idée de la continuité, et non les étapes de la germination d'un motif. La convergence s'impose en effet : si la série génétique évolue du premier brouillon au texte final, il en va pratiquement de même pour

comprend quelques fragments de la *Recherche* ainsi que leur prépublication dans le *Figaro* du 21 mars 1912, connue sous le titre *Au Seuil du Printemps. Épines blanches. Épines roses* ³¹⁶. Au nombre de six, les variantes sont réparties de sorte que les épisodes du texte définitif correspondent aux morceaux réciproques de la publication du *Figaro*. Soit :

- le texte A : "C'est au mois de Marie <...> d'une blanche jeune fille, distraite et vive" (*Recherche*, t. 1, pp. 110-111) ;
- le texte B : "Quand, au moment de quitter l'église, <...> le pouvoir irritant, d'insectes aujourd'hui métamorphosés en fleurs" (op. cit., p. 112) ;
- le texte C : "Je le trouvai tout bourdonnant de l'odeur des aubépines. <...> l'arbuste catholique et délicieux" (op. cit., pp. 136-138) ;
- le texte A-1 : "C'est au mois de Marie <...> d'une jeune fille, distraite et vive" (*Au Seuil du Printemps*, p. 100) ;
- le texte B-1 : "Quand je m'agenouillai <...> le pouvoir irritant d'insectes, aujourd'hui métamorphosés en fleurs" (op. cit., pp. 100-101) ;
- le texte C-1 : "Un dimanche, après déjeuner <...> l'arbuste catholique et délicieux" (op. cit., pp. 102-105).

Quoique connue pour ses qualités, ce n'est pourtant pas la lecture d'André Dussollier (Thélème Éditions) qui fait l'objet de l'analyse phonosémantique. Les célèbres fragments proustiens sont lus par deux enseignants français, Catherine B. et Marc B., ayant exercé les fonctions de lecteurs à l'Institut des langues étrangères à Moscou, au moment où cette étude était en train de se formuler. De 29 mn de durée, l'ensemble d'enregistrements s'élève à 12

ses éventuelles réalisations acoustiques. Tout comme le texte écrit consiste en un ensemble de variantes, chacune d'entre elles peut constituer, elle aussi, une suite de variantes phonétiques. Egales en intérêt, elles attestent "la continuité entre les divers états d'un texte" (Rastier, 1992c, p. 205), et comme telles se conforment à cette tendance dialectique selon laquelle le même est constamment autre.

³¹⁶ Repris dans *Chroniques*, in *Œuvres complètes de Marcel Proust*, t. 10, Paris, NRF, 1936, pp. 99-106.

lectures, à raison de 6 par lecteur. Chacune des variantes est successivement soumise à trois types d'analyse complémentaires : sémantique, auditive et instrumentale. Pendant que l'analyse sémantique établit les isotopies textuelles, en vue de classifier l'ensemble de lexies selon les rapports d'équivalence, la phonétique spécifie leur actualisation acoustique.

Sans préciser les étapes de l'analyse sémantique dont les grandes lignes sont suffisamment connues d'après les recherches déjà effectuées (cf. Milly, 1975, pp. 97-131 ; Debray-Genette, 1980 ; Brun, 1984 ; auteur, 1986), il paraît plus opportun de relever les principales tendances de la lecture. Bref, la question est de savoir comment les traits acoustiques saillants révèlent les moindres nuances de sens, et dans quelle mesure la distribution de ces traits contribue à l'actualisation des structures isotopes données ³¹⁷. A cet effet, les variantes sonores intéressent d'autant plus que les formes observées s'éloignent de ce que prescrivent les modèles neutres et "objectifs". Si l'on s'en tient en effet à l'hypothèse de la perception sémantique, toute altération peut intéresser l'analyste pour peu qu'elle signale l'incidence des effets de sens sur les facteurs acoustiques. Qu'il s'agisse de la proéminence tonale, des pauses d'hésitation, des variations de timbre et de volume, etc, les traits prosodiques saillants se détachent sur ce que présentent les particularités d'un certain degré zéro. En termes gestalistes, ils se rapportent à la norme comme

³¹⁷ Certes, l'identification des structures isotopes est en grande partie conditionnée par la compétence interprétative du lecteur, car "ce n'est pas la récurrence de sèmes déjà donnés qui constitue l'isotopie, mais à l'inverse la présomption d'isotopie qui permet d'actualiser des sèmes, voire *les sèmes*" (Rastier, 1987, p. 12). Néanmoins, elle reste à la charge de l'analyste, comme s'il savait mieux que personne comment actualiser des traits sémantiques, et de quelle manière instituer les relations d'identité entre ces sèmes. Toute question de subjectivité mise à part, c'est à lui, et non aux lecteurs, que revient donc la tâche d'établir la grille de lexies en relation d'isotopie, et de la confronter ensuite avec différentes actualisations phonétiques.

Bref, le sens des fragments étudiés est réduit à des isotopies spécifiques, comme suit :

- le texte A (A-1) : /sainteté/, /festivité/, /juvénilité-virginité/ ;
- le texte B (B-1) : /sainteté/, /virulence printanière/ ;
- le texte C (C-1) : /sainteté/, /festivité/, /réjouissance/, /frustration/ et /juvénilité-virginité/.

la forme au fond, et c'est uniquement sur ce fond qu'on peut percevoir les figures prosodiques saillantes ³¹⁸. Tel est par exemple l'accent d'insistance qui se donne à voir par contraste avec l'accent "normal". Si bien que cette mise en relief fait penser aux mots-symptômes de la psychanalyse ³¹⁹.

Cependant, l'étude n'est pas psychanalytique. En admettant que le lecteur adapte l'écrit à ses propres besoins, l'étude n'en devient pas pour autant psychanalytique. Située en deçà de ce cadre théorique, elle n'a pas pour ambition d'explorer l'inconscient des lecteurs. Son principal enjeu est la dynamique de l'acte interprétatif. La mouvance des traits prosodiques en

³¹⁸ Comme le rapport forme/fond est fondamental en perception, il en va de même pour la représentation des isotopies sémantiques. En termes gestalistes, les isotopies génériques représentent les "fonds sémantiques" qui conditionnent "les figures saillantes que sont les isotopies spécifiques, dans les métaphores par exemple" (Rastier, 1987, p. 16). Par ailleurs, cf. le microdialogue entre F. Rastier et B. Bommier, tel qu'il figure dans la liste électronique de la *Sémantique des textes* du 6 juin 1996.

³¹⁹ En effet, la méthode expérimentale de Jung ne se fait-elle pas, elle aussi, en termes d'écart ? Pour accéder à l'inconscient, l'analyste invite le sujet à réagir le plus vite possible à tel ou tel "mot inducteur", en prononçant le premier mot qui lui vient à l'esprit. Ainsi, au mot "eau", le sujet dit par exemple "mouillé", "vert", "laver", etc. Au cours de ces expériences d'associations, on constate que le temps de réaction varie sensiblement : il croît en proportion avec le contenu émotionnel que ces mots critiques impliquent (1979, pp. 135-145 et *sq.*).

Sémantiquement parlant, le réseau associatif est gouverné par des relations d'isotopie. L'association est beaucoup plus facile quand les mots rapprochés contractent les rapports d'isotopie générique. En revanche, elle se complique énormément quand le mot-symptôme implique la connexion symbolique, c'est-à-dire les relations d'équivalence entre les sémèmes appartenant à deux isotopies génériques différentes. Or, le mot-indice est censé signaler la molécule sémique dont la lexicalisation n'est pas immédiatement donnée, mais induite par tel ou tel trait signalétique.

Qu'il s'agisse du temps de réaction, d'un lapsus ou d'un accent d'insistance emphatique, tout indice peut faire l'objet d'une "interprétation soupçonneuse" (Eco, 1992), car ce que le psychanalyste découvre, le chronomètre à la main, a souvent une incidence sur les vibrations de l'onde sonore. Apparemment, il en est ainsi pour la proéminence tonale qui affecte le vocable *le'zaubépinés*, dans une variante du texte proustien, pour peu que sa sonorité évoque plus qu'elle dénote. Comme le prétend le lecteur Marc B., lorsqu'on lui demande de justifier ce contraste accentuel, le mot implique la sexualité : par récurrence phonique, il s'associe au nom du pénis en arabe. Décidément, tout se tient dans le mode symbolique. Tout comme une autre plante a un sens particulier parce qu'elle ressemble à cette partie du corps, le sémème 'aubépine' change de contenu parce que l'isophonie s'avère suffisante pour activer l'isosémie. Fonctionnant comme un interprétant extratextuel, elle permet d'actualiser un trait sémantique afférent, et d'en compléter le tracé interprétatif.

témoigne d'autant mieux qu'elle implique le débouché sur le contexte non linguistique. De sorte que la clôture du système linguistique est finalement conjointe à l'ouverture sur l'expérience humaine.

L'analyse auditive

Quoique le témoignage de l'oreille humaine s'avère "subjectif", et insuffisant, l'audition continue à jouer un rôle si important que la phonétique synthétique la considère de plein droit comme "vérification et complément des témoignages directs fournis par les appareils" (Malmberg, 1966, p. 168). Les résultats de l'audition complètent en effet l'analyse instrumentale. Plus que les mesures obtenus "objectivement", ils permettent de comprendre ce qu'on perçoit *réellement* à l'ouïe. Pour autant, il n'est certes pas question de s'aligner sur la physiologie de la perception afin de relever les particularités de l'impression acoustique provenant des sons différents. Plutôt que de signaler la réaction de l'ouïe à toutes sortes d'excitations sonores, il convient d'examiner comment ces excitations contribuent à la compréhension, voire à l'interprétation du message parlé. En ce sens, l'oreille humaine s'avère sensiblement plus sélective, dans ses capacités de perception, que n'importe quel autre appareil de phonétique instrumentale. Loin de retenir toutes les fréquences vibratoires possibles, elle s'en tient uniquement à de telles particularités de l'onde sonore qui importent surtout pour la signification (cf. Malmberg, 1968, p. 98 ; Šèerba, 1974, p. 137).

Comme l'enjeu de l'audition est phonosémantique, il s'agit de savoir comment les formes acoustiques observées se rapportent aux formes sémantiques. Cependant, il n'est certes pas question de se conformer aux modèles généraux. Non que l'analyse auditive s'en désintéresse complètement, bien au contraire, mais parce que ces modèles ne sont en fait

nécessaires que pour servir de fond à la perception des traits prosodiques saillants. Qu'il s'agisse des pauses d'hésitation, des accents d'insistance, des variations de timbre et de volume, des modifications de la vitesse de débit, de l'articulation outrée ou peu distincte, toute déviation par rapport à une moyenne intéresse dans la mesure où elle alimente une "interprétation soupçonneuse" (Eco). Plus elle se détache sur un fond neutre et objectif, plus l'analyste cherche le pourquoi et le comment. Comme il n'y a pas d'effet sans cause, ni cause sans effet, tout signe renvoie à autre chose que lui-même. Disons, pour simplifier : "Que le rire soit le signe de la joie comme les pleurs sont le symptôme de la douleur, quiconque a ri n'en doute pas" (Voltaire).

Dans la perspective choisie, l'audition est principalement destinée à relever les lexies en relation d'isotopie. Or, les auditeurs, au nombre de quatre ³²⁰, sont chargés de localiser les insistances prosodiques "anormales", telles qu'elles se révèlent à l'ouïe quand elles affectent des unités de lecture ³²¹. L'audition terminée, les résultats sont répertoriés dans les tables de récapitulation qui permettent de suivre la mouvance du parcours interprétatif (cf. l'annexe Ia). D'un lecteur à l'autre, la réalisation phonétique varie considérablement. Elle rend compte des formes inhérentes, et signale par ailleurs l'incidence d'un "moi profond" sur l'actualisation des formes sémantiques données. Autrement dit, plus l'*intentio lectoris* se superpose à

³²⁰ Tous professeurs de phonétique française, à une exception près. Pour ce travail, je remercie Galina Boubnova, Catherine Duchin, Lioudmila Jdanova et Lioudmila Vlassova.

³²¹ Phonétiquement parlant, le mot n'est pas autonome en français, parce "l'accent n'appartient pas au mot, mais au groupe" (Grammont). A la différence du russe, où tout mot significatif est accentué, quelle que soit sa place dans la phrase, le mot français perd son accent à mesure que le groupe rythmique s'allonge. De sorte qu'une phrase contient autant de "mots phonétiques" que de syllabes accentués (sans compter les éventuels accents d'insistance).

Cependant, rien n'empêche la "phonétique lexicale" de restituer au mot sa valeur primitive pour peu que la prosodie porte non seulement sur l'énoncé, mais aussi sur différentes lexies qui le composent (cf. Torsouïeva, 1984, p. 121).

l'intentio auctoris, plus la lecture atteste la fusion de deux optiques différentes : celle de l'auteur et celle du lecteur.

Soit les informations fournies par l'audition des différentes versions, telles qu'elles se présentent dans l'interprétation de deux lecteurs.

Table n° 1
Texte A : Actualisation des lexies en relation d'isotopie

nombre de lexies par isotopie	Auditeurs							
	lecteur 1				lecteur 2			
	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4 sur 4	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4 sur 4
i-1	8	7	6	1	8	8	5	0
8	100%	87%	75%	12,5%	100%	100%	62,5%	-
i-2	12	8	5	3	11	10	7	0
12	100%	66,6%	41,6%	25%	91,6%	83,3%	58,5%	-
i-3	16	13	5	3	16	16	8	0
16	100%	81,2%	31,2%	18,7%	100%	100%	50%	-

Remarque : i) En prenant pour point de départ les données de l'audition, on constate quelques oscillations des résultats obtenus. Du moment que les auditeurs sont souvent contradictoires dans leurs observations, les taux varient proportionnellement à l'unanimité. Plus unanimes sont les témoignages, moins élevés sont les taux d'insistances enregistrés sur l'ensemble de lexies en relation d'isotopie ³²².

ii) Plutôt que de se laisser dissuader par l'hypocrisie des chiffres, il convient de comparer les données entre elles. Car rien n'empêche de signaler les principales

³²² De toute façon, l'entraînement de l'ouïe est hors de question. Ce qui entre en jeu, ce n'est pas tellement l'aptitude à identifier certaines fréquences de vibrations, mais la vision de ce que ces fréquences recouvrent dans le texte. Plus que la capacité de l'oreille, c'est le sens du texte dont chacun des auditeurs se fait une conception personnelle qui se surajoute à l'analyse auditive. De sorte que les mêmes facteurs de l'onde sonore sont interprétés tantôt comme pertinents, tantôt comme peu importants. Décidément, on n'entend que ce qu'on croit entendre.

tendances à condition que les valeurs absolues intéressent pour les analogies et les différences qu'elles attestent entre diverses variantes de lecture, et non pour elles mêmes. Soit la version du texte dans l'interprétation du lecteur 1. Si l'actualisation des structures isotopes est identique pour 1 auditeur sur 4, il en va autrement pour la majorité. Pendant que les 3 auditeurs sur 4 sont enclins à reconnaître la primauté de l'isotopie 1, tous les auditeurs réunis accordent la carte de priorité à l'isotopie 2. En revanche, le bilan apparaît sous un aspect quelque peu différent quand les auditeurs apprécient la version du lecteur 2. Située par rapport au "scrutin" majoritaire, elle donne la priorité à l'isotopie 1.

Table n° 2

Texte B : Actualisation des lexies en relation d'isotopie

nombre de lexies par isotopie	Auditeurs							
	lecteur 1				lecteur 2			
	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4
i-1	6	4	2	0	6	6	2	0
6	100%	66,6%	33,3%	-	100%	100%	33,3%	-
i-2	17	15	10	2	19	18	11	1
19	89,4%	78,9%	52,6%	10,5%	100%	94,7%	57,8%	5,2%

Remarque : Soumises à l'examen auditif, les versions du texte B présentent les résultats aussi variables que d'habitude. La relation qui s'établit entre la réaction des auditeurs et l'actualisation des isotopies est telle que toute variation de la première entraîne une variation correspondante de la seconde. Plus grande est l'oscillation des interprétations, moins stables sont les taux d'insistances enregistrées sur l'ensemble de lexies en relation d'isotopie.

Rien n'empêche cependant d'attester certaines tendances. Ainsi, dans la version 1, la priorité est indéniablement accordée à l'actualisation de l'isotopie 2. Quoique défavorisée dans l'optique d'un auditeur, elle est toutefois privilégiée dans le "scrutin" majoritaire. A quelques différences près, il en va de même dans la version 2 pour peu qu'on se réfère aux données d'auditeurs en nombre croissant. Autant que la précédente, elle donne la préférence à l'isotopie 2.

Table n° 3
Texte C : Actualisation des lexies en relation d'isotopie

nombre de lexies par isotopie	Auditeurs							
	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4
	lecteur 1				lecteur 2			
i-1	22	15	9	3	25	18	8	3
26	84,6%	57,6%	34,6%	11,5%	96,1%	69,2%	30,7%	11,5%
i-2	36	27	14	2	51	41	25	11
51	70,5%	52,9%	29,4%	3,9%	100%	80,3%	49%	21,5%
i-3	50	35	19	2	66	50	28	11
66	75,7%	53%	28,7%	3,02%	100%	75,7%	42,4%	16,6%
i-4	12	11	9	3	12	8	7	3
12	100%	91,6%	75%	25%	100%	66,6%	58,3%	25%
i-5	9	8	5	1	11	9	7	3
13	69,2	61,5%	38,4%	7,6%	84,6%	69,2%	53,8%	23%

Remarque : Quoique variables, les informations fournies démontrent la primauté de l'isotopie 4.

Table n° 4
Texte A-1 : Actualisation des lexies en relation d'isotopie

nombre de lexies par isotopie	Auditeurs							
	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4
	lecteur 1				lecteur 2			

i-1	5	3	2	0	5	5	2	0
5	100%	60%	40%	-	100%	100%	40%	-
i-2	4	3	2	1	3	2	2	1
4	100%	75%	50%	25%	75%	50%	50%	25%
i-3	8	3	0	0	8	8	6	1
8	100%	37,5%	-	-	100%	100%	75%	12,5%

Remarque : Pendant que la version du lecteur 1 tient à l'actualisation de l'isotopie 2, celle du lecteur 2 oscille entre les isotopies 2 et 3.

Table n° 5
Texte B-1 : Actualisation des lexies en relation d'isotopie

nombre de lexies par isotopie (%)	Auditeurs							
	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4
	lecteur 1				lecteur 2			
i-1	4	2	1	1	5	4	2	0
5	80%	40%	25%	25%	100%	80%	40%	-
i-2	11	5	3	1	12	12	9	4
12	91,6%	41,6%	25%	8,3%	100%	100%	75%	33,3%

Remarque : Les indications données par les statistiques démontrent que le lecteur 2 est plus ferme dans ses résolutions. Sans trop hésiter entre les deux isotopies, il donne sa préférence à l'isotopie 2. De toute façon, son actualisation acoustique est sensiblement plus massive.

Table n° 6

Texte C-1 : Actualisation des lexies en relation d'isotopie

nombre de lexies par isotopie	Auditeurs							
	lecteur 1				lecteur 2			
	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4
i-1	26	19	12	4	26	23	13	4
26	100%	73,07 %	46,1%	15,3%	100%	88,5%	50%	15,3%
i-2	46	37	26	11	48	41	26	11
49	93,8%	75,5%	53,06 %	22,4%	97,8%	81,6%	53,06 %	22,4%
i-3	62	50	36	18	62	50	31	11
64	96,8%	78,1%	56,2%	28,1%	96,8	78,1%	48,4%	17,1%
i-4	9	7	5	3	8	8	7	5
9	100%	77,7%	55,5%	33,3%	88,8%	88,8%	77,7%	55,5%
i-5	10	9	6	2	13	8	5	4
13	76,9%	69,2%	46,1%	15,3%	100%	61,5%	38,4%	30,7%

Remarque : Si le lecteur 1 hésite à choisir entre les isotopies 3 et 4, le lecteur 2 a une préférence marquée pour l'isotopie 4. Abstraction faite des indications d'un lecteur (1 sur 4), elle est visiblement la plus actualisée dans cette variante phonétique.

Conclusions

(i) En règle générale, la lecture tourne en interprétation, et comme telle influe sur les formes acoustiques. Cela conduit à un déplacement de problématique. Non que l'analyse auditive cesse d'être phonétique, il n'en est pas question, mais parce qu'elle s'adapte aux besoins de la sémantique

interprétative. Or, elle s'intéresse à l'incidence des effets de sens sur les facteurs sonores, et non seulement aux modèles communs. Cette interaction se donne surtout à voir quand les traits prosodiques saillants contribuent à identifier certains sèmes en contexte.

(ii) Comme la perception linguistique dépend moins des performances physiques de l'oreille que des différences sonores pertinentes qu'elle parvient à reconnaître, l'audition s'en tient uniquement à ces différences. Placée à ce niveau de perspective, la norme orthophonique passe pour un fond phonétique qui conditionne les figures saillantes. Évaluées en termes d'écart, elles concernent aussi bien la proéminence tonale et les accents d'insistance que les pauses d'hésitation, les variations de timbre, les modifications de la vitesse de débit, etc.

(iii) L'actualisation d'une isotopie peut être phonétiquement plus marquée qu'une autre, la récurrence d'un sème plus étendue, mais cela ne veut pourtant pas dire que cette isotopie est dominante sur toutes les autres ³²³. Loin de postuler la primauté de tel ou tel sème isotopant, l'analyse phonosémantique jalonne toutefois les principales directions du parcours interprétatif. En grande partie conditionnée par les particularités de la lecture, elle en révèle les moindres variations qu'attestent les taux d'insistances enregistrés sur l'ensemble de lexies en relation d'isotopie. Comme l'effet n'est jamais sans cause, on n'insiste évidemment pas pour ne rien dire.

En cela, la position adoptée entre en contradiction avec la notion d'économie, selon laquelle les éléments pertinents ne nécessitent une insistance supplémentaire qu'à titre exceptionnel. Par "principe du moindre effort", la prosodie met en relief uniquement les lexies à valeur sémantique peu importante, et comme telle elle remplit une fonction de compensation. Ici au contraire, la proéminence tonale est considérée comme coopératrice par

³²³ Au sujet de "l'isotopie dominante", cf. Rastier, 1987, pp. 211-212.

excellence. Et cela d'autant plus que la conception prosodique de la textualité se conforme au rapport d'intersémioticit . Comme il s'agit de l'interaction de divers types de systématicité, les formes acoustiques et sémantiques s'interpellent réciproquement, parce qu'une pertinence appelle une autre par esprit de coopération.

Analyse électro-acoustique

L'analyse auditive est second e par l'instrumentale ³²⁴. Faite sur l'intonographe du modèle I-76, elle a également pour mission d'enregistrer les insistance prosodiques sur l'ensemble de lexies en relation d'isotopie. Conformément aux objectifs fixés, et selon les méthodes adoptées au laboratoire de phonétique expérimentale de l'Institut des langues étrangères à Moscou, elle comprend quelques étapes successives.

Plus particulièrement, ces étapes consistent à :

- déchiffrer les courbes oscillographiques enregistrées sur un film ;
- définir les moyennes en fréquence fondamentale (M), en amplitude de variation mélodique (D), en quantité vocalique (T) et en amplitude d'intensité (A) (pour chaque lecteur) ;
- localiser les maxima prosodiques sur l'ensemble de lexies (cf. l'annexe I b, c);
-  valuer l'actualisation acoustique des structures isotopes données.

Autant que l'analyse auditive, l'instrumentale est également soumise à l'idée du contraste. Loin de postuler le relativisme excessif, elle renonce cependant au positivisme des données absolues. Qu'il s'agisse de l'intensité, de la quantité vocalique ou de la fréquence fondamentale, les valeurs

³²⁴ Quelles que soient les inventions techniques, " l'emploi d'appareils ne sera jamais autre chose qu'un procédé pour vérifier et compléter le témoignage de l'oreille" (Malmberg, 1968, p. 98).

acoustiques observées ne suffisent pas à elles-mêmes, et ne retrouvent le pouvoir suggestif qu'à condition qu'elles entrent en contraste avec une certaine moyenne. Car c'est uniquement sur ce fond qu'on peut percevoir les figures prosodiques saillantes.

Or, la question est de savoir comment définir ce fond.

(i) Ainsi, la moyenne de la fréquence fondamentale représente une simple moyenne arithmétique : le quotient de la somme de fréquences par leur nombre de syllabes inaccentuées. Pour le lecteur 1 (femme), elle est de 235 Hz, dans l'intervalle entre 190 Hz et 390 Hz ; tandis que pour le lecteur 2 (homme), elle est de 105 Hz, dans l'intervalle entre 65 Hz et 190 Hz. Pour devenir pertinent, le contraste entre les deux formants, maximal et moyen, ne doit pas être inférieur à un demi-ton pour peu que le demi-ton marque le seuil d'audibilité : la différence minimale entre les deux valeurs d'un stimulus, au-delà de laquelle l'écart n'est guère plus perçu par l'oreille humaine (cf. Rossi, e. a., 1981 ; Blokhina, Potapova, 1982, p. 12).

(ii) Quant à la moyenne vocalique, elle résume le quotient de la quantité vocalique totale par le nombre de voyelles articulées. Calculée en millièmes de seconde, elle s'élève à 75 ms pour le lecteur 1, et à 79 ms pour le lecteur 2. Toujours est-il que la durée intrinsèque propre à telle ou telle voyelle n'est pas prise en compte³²⁵. Plutôt que de relever de la base articulatoire, la quantité dépend surtout de la vitesse du débit, de la place du son vocalique dans le groupe accentuel, et puis encore, de la valeur sémantique que ce groupe de mots reçoit dans telle ou telle variante de lecture. Plus la durée dépasse la moyenne, plus grande est l'insistance sur cette unité de lecture.

³²⁵ Relevant des données articulatoires, la durée d'un son vocalique dépend du degré d'aperture, de la position du dos de la langue, etc. Ainsi, un *i* est plus bref qu'un *é*, un *é* plus bref qu'un *è*, un *è* plus bref qu'un *a* ; les voyelles postérieures sont plus brèves que les voyelles antérieures correspondantes, etc. Cependant, la durée ne figure pas parmi les caractéristiques pertinentes à valeur phonématique.

(iii) Aussi la pertinence d'une lexie relève-t-elle de l'amplitude de variation mélodique. Car l'effet de sens croît bien en proportion avec l'écart entre les deux valeurs extrêmes. Plus importante s'avère la "différence", plus sensible est donc la proéminence. D'un lecteur à l'autre, elle s'échelonne par une suite de gradations pour être finalement répartie en trois zones d'importance variable : minime, moyenne et considérable ³²⁶. Ainsi, pour le lecteur 1, elle varie dans l'intervalle entre 1 et 2 semi-tons pour les insistances "peu importantes", entre 3 et 5 semi-tons pour les insistances moyennes, entre 6 et 8 semi-tons pour les insistances les plus marquées. Tandis que pour le lecteur 2, elle est respectivement de l'ordre de 1 à 4, de 5 à 10 et de 11 à 14 semi-tons.

(iv) Par ailleurs, on se rapporte à l'intensité qui va aussi dans le sens de l'écart quand qu'on insiste sur une lexie du texte. En dépit de sa nature intrinsèque, l'énergie sonore propre à tel ou tel son n'est pas prise en compte, non plus. Non qu'elle soit peu pertinente en phonologie, mais parce qu'elle s'avère redondante pour ce genre d'étude. Et puis, l'intensité n'est mesurée ni en watts ni en décibels, mais en degrés centésimaux, la division en unités d'égale longueur étant effectuée entre les deux valeurs extrêmes sur un simple ruban élastique approprié à ces fins. Appliqué sur le film d'enregistrement, cet instrument de fortune permet de prendre les mesures nécessaires. Quotient de la somme d'intensités par le nombre de voyelles et de sonantes, la moyenne est respectivement de 40, et de 29 degrés, pour les lecteurs 1 et 2.

Une fois la moyenne définie, les maxima prosodiques se donnent facilement à voir. Si l'on se rapporte aux paramètres acoustiques mis en œuvre, le bilan de l'actualisation se présente comme suit.

³²⁶ Fidèle à l'esprit de contraste, l'analyse s'intéresse seulement aux unités de lecture dont l'amplitude de variation mélodique va dans le sens croissant. De sorte que les lexies à amplitude de variation minime sont finalement classées parmi les lexies peu pertinentes.

Table n° 1

Texte A : Actualisation prosodique des lexies en relation d'isotopie

nombre de lexies par isotopie	Paramètres acoustiques mis en œuvre							
	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4 sur 4	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4 sur 4
	(lecteur 1)				(lecteur 2)			
i-1	8	7	5	1	8	8	6	1
8	100%	87,5%	51,2%	12,5%	100%	100%	75%	12,5%
i-2	12	10	7	2	11	11	9	-
12	100%	83,3%	83,3%	16,6%	91,6%	91,6%	75%	-
i-3	16	14	6	4	16	16	12	1
16	100%	87,5%	37,5%	25%	100%	100%	75%	6,2%

Remarque : Les taux d'actualisation augmentent à proportion que le nombre de paramètres mis en œuvre diminue.

Table n° 2

Texte B : Actualisation prosodique des lexies en relation d'isotopie

nombre de lexies par isotopie (%)	Paramètres acoustiques mis en œuvre							
	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4
	(lecteur 1)				(lecteur 2)			
i-1	5	5	3	1	6	6	4	-
6	83,3%	83,3%	50%	16,6%	100%	100%	66,6%	-

i-2	19	18	13	3	18	18	16	6
19	100%	94,7%	68,4%	15,7%	94,7%	94,7%	84,2%	31,5%

Table n° 3

Texte C : Actualisation prosodique des lexies en relation d'isotopie

nombre
de
lexies
par
isotopie

Paramètres acoustiques mis en œuvre

	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4
	(lecteur 1)				(lecteur 2)			
i-1	25	20	11	1	23	20	12	3
26	96,1%	76,9%	42,3%	3,8%	88,4%	76,9%	46,1%	11,5%
i-2	46	38	19	2	51	49	28	10
51	90,1%	74,5%	37,2%	3,9%	100%	96%	54,9%	19,6%
i-3	60	47	24	6	66	61	31	10
66	90%	71,2%	36,3%	9%	100%	100%	46,9%	15%
i-4	12	11	11	4	12	10	6	1
12	100%	91,6%	91,6%	33,3%	100%	83,3%	50%	8,3%
i-5	10	9	6	3	13	11	6	3
13	76,9%	69,2%	46,1%	23%	100%	84,6%	46,1%	23%

Table n° 4

Texte A-1 : Actualisation prosodique des lexies en relation d'isotopie

nombre
de
lexies
par
isotopie

Paramètres acoustiques mis en œuvre

	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4
	(lecteur 1)				(lecteur 2)			
i-1	5	4	2	-	5	5	5	2
5	100%	80%	40%	-	100%	100%	100%	40%

i-2	3	2	1	-	2	2	2	-
4	75%	50%	25%	-	50%	50%	50%	-
i-3	8	7	2	1	7	7	7	1
8	100%	87,5%	25%	12,5%	87,5%	87,5%	87,5%	12,5%

Table n° 5

Texte B-1 : Actualisation prosodique des lexies en relation d'isotopie

nombre
de
lexies
par
isotopie

Paramètres acoustiques mis en œuvre

	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4
	(lecteur 1)				(lecteur 2)			
i-1	5	1	-	-	5	4	2	-
5	100%	20%	-	-	100%	80%	40%	-
i-2	10	8	3	1	12	12	12	4
12	83,3%	66,6%	25%	8,3%	100%	100%	100%	33,3%

Table n° 6

Texte C-1 : Actualisation prosodique des lexies en relation d'isotopie

nombre
de
lexies
par
isotopie

Paramètres acoustiques mis en œuvre

	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4	1 sur 4	2 sur 4	3 sur 4	4
	(lecteur 1)				(lecteur 2)			
i-1	23	18	6	1	24	20	16	4
26	88,4%	69,2%	23%	3,8%	92,3%	76,9%	61,5%	15,3%
i-2	44	29	20	9	47	39	28	11
49	89,7%	59,1%	40,4%	18,3%	95,9%	79,5%	57,1%	22,4%

i-3	57	36	25	10	57	46	32	9
64	89%	56,2%	39%	15,6%	89%	71,8%	50%	14%
i-4	9	8	5	1	8	8	5	3
9	100%	88,8%	55,5%	11,1%	88,8%	88,8%	55,5%	33,3%
i-5	8	7	6	2	12	12	7	4
13	61,5%	53,8%	46,1%	15,3%	92,3%	92,3%	53,8%	30,7%

Conclusions

(i) Quoique placée sous le signe de la statistique, l'analyse phonétique n'en devient pas pour autant quantitative. Car la statistique nous apprendrait peu sur l'interprétation, si on en restait aux données acoustiques absolues. Comme les résultats enregistrés ne suffisent pas à eux-mêmes, c'est plutôt leur comparaison qui entre en jeu. Plus elle permet d'observer la déviation par rapport à un certain degré zéro, plus les facteurs acoustiques donnés sont évalués dans le sens d'un écart. Autant que l'analyse auditive, l'instrumentale est également soumise à l'idée du contraste. De sorte qu'une unité de lecture est considérée comme sémantiquement pertinente à condition que ses caractéristiques, telles la fréquence fondamentale, l'amplitude de variation mélodique, la quantité vocalique et l'amplitude d'intensité, dépassent une certaine valeur moyenne.

(ii) Cependant, l'une des difficultés majeures revient à la fluctuation de la mécanique statistique. A s'en tenir en effet à ce que rapportent les critères prosodiques, on risque de céder au préjugé que la pertinence revient uniquement aux lexies affectées par le plus grand nombre de paramètres acoustiques. Certes, la proéminence croît en proportion avec le nombre de moyens prosodiques qui y participent. Mais ce n'est pas toujours la quantité qui fait la loi. Car on ne peut pas omettre les cas, d'ailleurs courants, quand un seul paramètre acoustique est suffisant pour mettre en relief telle ou telle

unité de lecture ³²⁷. Soit l'insistance sur la lexie "de plus vif", telle qu'elle se présente dans la variante du texte C-1 (lecteur 1). Quoique affectée par un seul facteur qu'est l'amplitude d'intensité maximale, cette unité de lecture est cependant remarquée par tous les auditeurs engagés. En revanche, il n'est pas rare que l'interaction de plusieurs moyens phonétiques ne soit pas suffisante pour être perçue à l'ouïe. Notamment, il en est ainsi pour la lexie "j'avais beau rester", dans la version du même texte (lecteur 2). Quoique conditionnée par plusieurs maxima prosodiques, telles la hauteur de la fréquence fondamentale (M), l'amplitude de variation mélodique (D) et l'amplitude d'intensité (A), la mise en relief n'est pourtant pas soulignée par l'ensemble d'auditeurs.

Or, les prévisions de l'ordre statistique ne sont plausibles que sous réserve de faire appel à l'intuition. Même si on s'en expose aux risques d'une certaine subjectivité, c'est pourtant à l'analyste de procéder à l'interprétation de l'ensemble de données acoustiques. Dans le meilleur des cas, elle concorde avec le parcours interprétatif inscrit dans le texte, et non seulement avec les objectifs théoriques assignés.

³²⁷ Sans préconiser le principe d'économie, il convient toutefois de signaler qu'il y a des traits acoustiques à valeur substitutionnelle. Comme le démontrent les expériences menées selon les méthodes synthétiques, "un certain facteur de l'onde sonore peut en remplacer un autre comme porteur d'une importante distinction linguistique" (Malmberg, 1966, p. 176).

Annexe I(a)

Table n° 1

Textes A et A-1 : Audition des lexies en relation d'isotopie ³²⁸

Lexies	Texte A				Texte A-1				Auditeurs							
	Lecteur 1		Lecteur 2		Lecteur 1		Lecteur 2		Lecteur 1		Lecteur 2					
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4				
i- 1 /sainteté/																
au mois de Marie	+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-	+
l'église	-	+	+	+	+	-	+	+								
si sainte	+	+	-	+	+	-	-	+								
l'autel même	-	-	-	+	+	-	-	+	+	-	-	+	+	+	-	-
des flambeaux et des vases sacrés	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	-	+	-	-	
les fils de la Vierge	-	-	+	+	+	-	-	+								
des mystères	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-	-	-	+	+	+	-
une solennité mystique	+	-	+	+	+	-	+	+								
comme les prières									+	-	-	-	+	-	-	+
i-2 /festivité/																
à la célébration	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
en un apprêt de fête enjolivaient	-	-	+	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+
les festons de leur festivité	-	-	-	+	+	-	+	+	+	+	-	-	+	+	+	+
ces apprêts pompeux	+	+	+	+	+	-	-	+								
la nature elle-même	+	+	+	+	-	+	-	+								
découpures dans les feuilles	+	+	-	+	+	-	+	+								
l'ornement suprême	+	+	+	+	+	-	+	+								
ces blancs boutons	-	+	-	+	+	+	-	+								
cette décoration	+	-	-	+	+	-	+	+								
une réjouissance populaire	-	-	+	+	+	-	+	+								
une solennité mystique	+	-	+	+	+	-	+	+								
i-3 /virginité/																
une traîne de mariée	+	-	-	+	+	-	-	+	+	-	-	-	+	+	-	+
de petits bouquets de boutons	+	-	-	+	+	-	+	-		-	-	-	+	+	-	+
d'une blancheur éclatante	+	-	-	-	+	-	+	+								

³²⁸ En termes gestalistes, la perception des formes acoustiques semble liée à des traits saillants, celle des fonds à des modèles communs. Or, le signe "+" marque l'insistance prosodique. Qu'il s'agisse de la prééminence tonale, des modifications de la vitesse de débit, des variations de timbre, et de volume, toute insistance n'est perçue comme telle qu'à condition qu'elle se détache nettement sur le fond prosodique neutre et objectif.

la nature elle-même	+	+	+	+	-	+	-	+								
ces blancs boutons	-	+	-	+	+	+	-	+								
leurs corolles	+	-	-	+	-	+	-	+	+	-	-	-	+	-	+	+
une grâce insouciant	+	-	-	+	+	-	+	+								
négligemment	+	-	+	+	+	-	-	+	-	+	-	+	+	+	+	+
le bouquet d'étamines	-	-	+	+	-	+	-	+	+	-	-	+	+	-	+	+
fil de la Vierge	-	-	+	-	+	-	-	+								
le geste de leur	-	-	+	-	+	-	+	+	+	-	-	-	+	-	+	+
efflorescence																
mouvement de tête	+	+	+	+	+	-	+	+								
étourdi et rapide																
au regard coquet	-	+	+	+	+	-	+	-								
aux pupilles diminuées	-	-	+	+	+	-	+	+								
d'une blanche jeune fille	+	+	+	+	+	-	+	+								
distracte et vive	+	+	-	-	+	-	+	+	+	+	-	-	+	+	-	+
mouvements étourdis										-	+	-	-	+	+	-
de petits boutons blancs										-	+	-	-	+	+	-

Table n° 2
Textes B - B-1 : Audition des lexies en relation d'isotopie ³²⁹

Lexies	Texte B				Texte B-1				Auditeurs							
	Lecteur 1		Lecteur 2		Lecteur 1		Lecteur 2		Lecteur 1		Lecteur 2					
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
i-1 /sainteté/ :																
l'église	+	-	+	+	+	-	-	+								
devant l'autel	-	-	+	+	+	-	-	+	+	-	-	-	+	-	+	+
des aubépines	+	-	-	-	+	-	-	+								
des fleurs									+	+	+	+	+	-	+	+
leur vie intense	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-	-	+	+	-	-	+
l'autel	-	-	-	+	-	-	+	+	-	-	-	+	-	+	-	-
une haie agreste	+	+	-	-	+	-	+	+	-	-	-	-	+	-	-	+
i-2 /virulence																
printanière/	+	-	-	-	+	-	-	+								
des aubépines																
les fleurs	+	+	+	+	+	-	+	-	+	+	+	+	+	-	+	+
une odeur amère et	-	+	+	-	+	-	+	+	+	-	-	+	+	+	+	+
douce d'amandes																
cette odeur	+	+	+	-	+	+	+	+								
sous les parties gratinées	-	-	+	+	+	-	+	-								
le goût d'une frangipane	+	-	+	+	+	-	-	+								
leurs taches de rousseur	+	+	+	+	+	-	+	+								

³²⁹ Le signe "+" marque l'insistance prosodique, telle qu'elle se révèle dans l'optique des différents lecteurs, et auditeurs.

des joues de Mlle Vinteuil	-	+	+	+	+	-	-	+								
la silencieuse immobilité des aubépines	+	+	-	+	+	-	+	+	+	+	-	+	-	+	+	-
cette intermittente odeur	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-	-	-	+	+	+	+
le murmure de leur vie intense	+	-	+	+	+	-	+	+	+	+	-	+	+	-	-	+
vibrait	-	+	+	+	+	-	+	+	+	+	-	-	+	+	+	+
une haie agreste	+	+	-	-	+	-	+	-	-	-	-	+	+	-	-	+
de vivantes antennes	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	+	+	-	+
certaines étamines rousses	+	+	+	-	+	-	+	+	+	-	-	-	+	+	+	+
la virulence printanière	-	-	+	+	+	-	+	+	+	-	-	-	+	-	+	+
le pouvoir irritant d'insectes	-	-	-	+	+	-	+	+	+	-	-	-	+	-	+	+
métamorphosés en fleurs	-	-	-	-	-	-	+	+	+	-	-	-	+	-	+	+
de petites places plus blondes	-	-	+	+	+	-	+	+								

Table n° 3
Textes C - C-1 : Audition des lexies en relation d'isotopie ³³⁰

Lexies	Texte C				Texte C-1											
	Lecteur 1		Lecteur 2		Lecteur 1		Lecteur 2									
	Auditeurs															
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
i-1 /sainteté/																
la haie	+	-	-	+	-	-	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+
une suite de chapelles	+	-	-	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+
sous la jonchée de leurs fleurs	+	-	-	-	-	-	+	-	+	-	+	+	+	-	+	-
en reposoir	+	-	-	-	+	-	-	+	+	-	-	-	+	-	-	+
un quadrillage de clarté	-	-	+	+	-	-	+	-	+	-	+	+	-	-	-	+
une verrière	-	+	-	+	+	-	-	+	+	-	-	+	+	-	-	-
leur parfum	+	-	+	+	-	-	+	-	+	+	-	+	+	-	-	+
aussi onctueux	-	+	+	+	-	-	+	+	+	-	-	-	+	-	+	+
aussi délimité en sa forme	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+
devant l'autel de la Vierge	-	+	-	-	+	+	-	+	+	-	-	-	+	+	-	-
leurs fleurs	+	+	+	+	-	-	+	+	-	+	-	-	+	-	+	+
aussi parées	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
son étincelant bouquet d'étamines	-	-	-	+	+	-	+	-	+	-	-	-	+	-	+	+

³³⁰ Le signe "+" marque l'insistance prosodique, telle qu'elle se révèle dans l'optique des différents lecteurs, et auditeurs.

fines et rayonnantes nervures	+	+	-	+	-	-	+	+	+	-	-	-	+	-	+	+
d'un style flamboyant à l'église	+	+	+	-	+	-	+	+	+	-	-	-	+	-	+	+
la rampe du jubé	+	+	-	-	+	-	-	-	+	-	+	+	+	-	-	+
les meneaux du vitrail en blanche chair	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	-	+
une parure de fête de ces seules vraies fêtes	-	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	+	+	-	+	-
les fêtes religieuses	+	-	-	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+
un reposoir sur l'autel	-	-	-	-	+	+	-	+	+	+	-	+	+	-	-	+
le mois de Marie	+	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	+	-	-	-	+
l'arbuste catholique et délicieux	-	-	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-	+	+
i-2 /festivité/																
une allegresse juvénile	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+
une parure de fête de ces seules vraies fêtes	-	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	+	+	-	-	-
les fêtes religieuses	+	-	-	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+
un caprice contingent	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-	+	-	-	+	-
les fêtes mondaines aussi parées	-	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-	+	+	-	+	-
férié	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
une parure plus riche encore	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+
décorée	+	+	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-	-	+
des pompons enguirlandent	+	+	-	-	+	-	-	+	+	-	-	-	+	-	-	+
une houlette rococo en couleurs	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-
d'une qualité supérieure	-	-	-	+	+	-	-	+	+	+	+	+	+	-	+	+
l'esthétique de Combray	-	-	-	-	+	+	-	+								
l'esthétique de notre village										+	+	-	+	+	+	+
l'échelle des prix	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-	+	+	-	-	+
le magasin de la Place chez Camus	-	-	-	-	+	+	+	+	+	-	-	-	+	+	+	+
chez l'épicier	-	-	-	-	+	-	-	+								
plus chers										+	+	-	+	+	-	+
des biscuits ... roses	+	+	-	-	+	+	-	-	+	-	+	+	+	+	+	-
ces fleurs	-	+	-	-	+	-	-	+	+	-	+	+	-	-	+	-
le fromage à la crème rose	+	-	-	+	-	-	-	+	+	+	+	+	-	+	-	-
des fraises	+	+	-	+	+	+	+	+								
de chose mangeable	-	-	-	-	-	-	-	+								
	+	+	-	+	+	-	-	-	+	+	-	+	+	+	+	+

de tendre	+	+	-	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+
embellissement																
une toilette	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	+	-	+	-
pour une grande fête	-	-	-	-	+	+	+	-	+	-	-	+	+	-	+	+
leur supériorité	-	-	-	-	+	-	-	-	+	+	-	-	+	+	-	+
belles	+	-	-	-	+	+	-	+	+	+	+	-	+	+	-	+
avec le plus d'évidence	+	+	-	+	+	+	-	+	+	-	-	+	+	+	-	+
de plus vif	-	+	-	-	+	+	-	+	+	+	+	+	+	-	-	+
de plus naturel	+	-	-	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	-	-	+
avec plus	+	+	+	-	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	-
d'émerveillement																
l'intention de festivité	-	-	-	+	+	-	+	-	+	+	+	-	-	-	-	+
les fleurs	-	-	-	-	+	+	+	+	-	-	-	-	+	-	+	+
la nature	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-	-	+
ces rosettes	-	+	+	-	+	+	+	+	-	+	+	+	-	-	+	+
d'un ton trop tendre	+	-	-	-	+	+	+	+	+	-	+	+	+	-	+	+
d'un pompadour	-	-	-	+	-	+	-	+	+	-	-	-	+	-	+	+
provincial																
ces petits rosiers	-	+	-	+	+	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	+
aux grandes fêtes	+	+	-	+	+	+	+	-	-	+	-	+	+	-	-	+
les minces fusées	+	+	-	+	+	-	-	+	+	+	-	+	+	-	-	+
mille petits boutons	+	-	-	+	+	-	-	-	+	+	-	+	+	+	+	-
d'une teinte plus pâle	+	+	-	+	+	-	-	+	+	-	-	+	+	+	-	+
de marbre rose	+	+	-	+	+	-	-	+	+	-	-	+	+	+	-	+
de rouges sanguines	-	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-	-	+	-	-	+
en robe de fête	+	-	+	-	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	-	-
les fleurs	+	-	-	-	+	+	-	-	+	-	-	-	+	-	-	+
en négligé	+	+	+	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
fraiche toilette rose	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	-
i-3 /réjouissance/																
m'unir au rythme	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
une allegresse juvénile	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+
à des intervalles	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	-	+	+
inattendus																
certains intervalles	+	+	-	-	+	-	+	+	+	+	-	-	+	+	-	+
musicaux																
le même charme	+	+	+	-	-	-	+	-	+	-	+	+	+	+	-	-
ces mélodies	+	-	-	-	+	+	+	-	-	-	-	+	-	-	-	-
ces chefs-d'œuvre	+	-	-	+	+	-	-	-	+	+	+	-	+	-	-	+
cette joie	+	+	+	-	+	-	+	-	+	+	+	+	-	-	-	+
de notre peintre préféré	-	-	-	+	-	-	+	-	+	-	+	-	+	-	-	-
une œuvre	+	+	-	+	+	-	+	+	+	-	-	+	-	-	-	+
un tableau	-	-	-	+	-	+	-	-	+	+	+	-	+	-	-	-
une esquisse au crayon	+	+	-	+	+	-	-	+	+	+	+	+	+	-	-	+
un morceau entendu ...																
au piano	+	+	-	+	+	-	+	-	+	+	+	+	+	-	-	+

ses rosettes	-	+	+	-	+	+	+	+	-	+	+	+	-	-	+	+
d'un ton trop tendre	+	-	-	-	+	+	+	+	+	-	+	+	+	-	+	+
d'un pompadour provincial	-	-	-	+	-	+	-	+	+	-	-	-	+	-	+	+
ces petits rosiers	-	+	-	+	+	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	+
les minces fusées	+	+	-	+	+	-	-	+	+	+	-	+	+	-	-	+
mille petits boutons	+	-	-	+	+	-	-	-	+	+	-	+	+	+	+	-
d'une teinte plus pâle	+	+	-	+	+	-	-	+	+	-	-	+	+	+	-	+
de marbre rose	+	+	-	+	+	-	-	+	+	-	-	+	+	+	-	+
de rouges sanguines	-	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-	-	+	-	-	+
l'essence particulière	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+
irrésistible	-	-	+	-	+	-	+	+	+	+	+	+	-	-	+	+
qu'en rose	+	-	-	+	+	-	-	+	+	-	-	+	+	-	-	-
l'arbuste catholique et délicieux	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	+	-	+	+
i-4 /frustration/																
j'avais beau rester	+	-	-	+	-	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-
à respirer	-	-	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+
à porter devant ma pensée	+	-	+	+	+	-	+	+	-	+	-	+	+	+	+	+
à perdre	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
à retrouver	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+
leur invisible et fixe odeur	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+
à m'unir au rythme	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
sans me laisser approfondir davantage	+	+	-	+	-	+	+	+	-	+	-	+	+	-	+	+
sans descendre plus avant dans leur secret	-	-	+	-	-	-	-	+	+	-	-	-	+	-	-	+
sentiment ... obscure et vague	+	+	+	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
cherchant en vain à se dégager	+	-	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
à venir adhérer à leurs fleurs	+	+	+	+	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-
i-5 /juvénilité-virginité/																
d'un air distrait	+	-	-	+	+	-	+	+	+	-	-	-	+	-	-	-
combien naïves et paysannes	+	-	+	+	+	+	-	+	+	+	+	-	-	-	-	+
en la soie unie de leur corsage rougissant	+	+	+	+	+	-	-	-	+	-	+	-	+	+	+	+
une allegresse juvénile	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+
une parure de fête	-	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	+	+	-	-	-
un caprice contingent	-	-	-	+	+	+	-	-	-	+	-	+	-	+	+	-
une parure plus riche encore	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+

une toilette	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	+	-	+	-
une jeune fille	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-
en robe de fête	+	-	+	-	+	+	+	-	+	+	+	+	+	-	+	-
en négligé	+	+	+	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
en souriant	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-
sa fraîche toilette rose	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	-

Annexe I(b)

Table n° 1

Texte A : Les indications des paramètres acoustiques mis en œuvre ³³¹

Lexies	Lecteur 1				Lecteur 2			
	M	D	T	A	M	D	T	A
1	2	3	4	5	6	7	8	9
i- 1 /sainteté/								
au mois de Marie	330	5	100	100	160	12	200	59
l'église	290	6	160	100	125	8	160	24
si sainte	290	6	200	45	120	7	240	13
l'autel même	250	2	140	77	130	8	160	38
des flambeaux et des vases sacrés	250	3	160	39	110	4	140	51
les fils de la Vierge	240	2	180	47	160	14	140	28
des mystères	250	0	120	98	110	3	240	39
une solennité mystique	220	3	100	52	130	6	80	39
i-2 /festivité/								
à la célébration	250	0	80	54	100	2	60	24
en un apprêt de fête	210	1	140	38	120	7	80	34
enjolivaient	260	1	180	61	130	5	100	27
les festons de leur feuillage	240	2	220	33	160	12	260	19
ces apprêts pompeux	280	4	120	50	130	6	140	22
la nature elle-même	320	6	180	72	130	8	200	15
découpures dans les feuilles	280	4	220	49	190	13	220	16
l'ornement suprême	300	4	260	62	130	6	140	33
ces blancs boutons	260	3	140	47	160	12	130	36
cette décoration	240	0	140	53	140	10	90	40
une réjouissance populaire	240	2	130	73	160	12	210	24
une solennité mystique	220	3	100	52	130	6	80	39
i-3 /virginité/								
une traîne de mariée	240	2	240	55	120	9	180	18
de petits bouquets de boutons	250	3	100	40	120	7	120	34
d'une blancheur éclatante	230	3	180	22	130	8	120	28
la nature elle-même	320	6	180	72	130	8	200	15

³³¹ M - la fréquence fondamentale (Hz), D - l'amplitude de variation mélodique (semi-tons), T - la quantité vocalique (millièmes de seconde), A - l'amplitude d'intensité (degrés centésimaux).

ces blancs boutons	260	3	140	47	160	12	130	36
leurs corolles	260	2	140	38	140	8	100	47
une grâce insouciante	250	1	120	71	120	7	200	37
négligemment	280	4	160	63	130	11	140	32
le bouquet d'étamines	240	3	200	36	170	13	160	46
fil de la Vierge	240	2	180	47	160	14	140	28
le geste de leur efflorescence	240	3	200	31	170	13	160	23
mouvement de tête étourdi et rapide	250	4	100	52	170	9	80	29
au regard coquet	260	3	120	49	150	11	100	22
aux pupilles diminuées	260	4	220	96	150	11	160	35
d'une blanche jeune fille	250	4	180	51	190	13	220	27
distracte et vive mouvements étourdis de petits boutons blancs	210	2	160	22	130	11	180	18

Table n° 2
Texte A-1 : Les indications des paramètres acoustiques mis en œuvre ³³²

Lexies	Lecteur 1				Lecteur 2			
	M	D	T	A	M	D	T	A
1	2	3	4	5	6	7	8	9
i-1 /sainteté/ au mois de Marie	340	5	100	44	150	11	150	80
l'autel-même	250	3	220	27	130	6	160	26
des flambeaux et des vases sacrés	250	4	160	16	130	6	200	36
des mystères	230	3	140	41	140	6	140	62
comme les prières	240	4	120	13	130	8	140	19
i-2 /festivité/ à la célébration	240	3	80	16	110	3	80	20
en un apprêt de fête	210	2	120	16	100	4	90	26
enjolivaient	270	3	110	39	130	5	120	39
les festons de leur feuillage	260	4	160	27	120	7	160	36
i-3 /virginité/ : une traîne de mariée	220	3	120	20	120	5	140	35

³³² M - la fréquence fondamentale (Hz), D - l'amplitude de variation mélodique (semi-tons), T - la quantité vocalique (millièmes de seconde), A - l'amplitude d'intensité (degrés centésimaux).

de petits boutons blancs	210	3	140	23	130	11	120	50
leurs corolles	230	3	200	29	130	11	130	63
négligemment	270	4	140	54	180	12	120	82
le bouquet d'étamines	240	3	160	35	130	5	100	55
le geste de leur efflorescence	240	4	210	22	160	10	140	30
les mouvements étourdis	270	4	100	75	150	11	80	43
d'une jeune fille distraite et vive	240	5	160	32	130	8	160	33

Table n° 3

Texte B : Les indications des paramètres acoustiques mis en œuvre ³³³

Lexies	Lecteur 1				Lecteur 2			
	M	D	T	A	M	D	T	A
1	2	3	4	5	6	7	8	9
i-1 /sainteté/ l'église	290	6	240	72	170	11	240	9
devant l'autel	270	1	140	100	160	7	120	13
des aubépines	280	4	80	69	120	5	80	22
leur vie intense	250	1	220	43	120	7	180	17
l'autel	260	4	80	33	120	9	200	37
une haie agreste	250	4	120	40	140	10	140	50
i-2 /virulence printanière/ des aubépines	280	4	80	69	120	5	80	22
une odeur amère et douce d'amandes	250	4	280	96	140	12	240	29
les fleurs	280	3	100	26	100	3	80	24
de petites places plus blondes	260	2	180	54	150	11	160	17
cette odeur	250	5	180	23	190	13	220	18
sous les parties gratinées	260	2	140	58	190	12	80	22
le goût d'une frangipane	250	2	220	59	180	10	160	62
leurs taches de rousseur	310	5	180	38	160	8	160	12
des joues de Mlle Vinteuil	230	4	140	66	170	13	120	59
la silencieuse immobilité	310	7	160	56	160	12	220	60
des aubépines cette intermittente odeur	310	7	140	42	160	10	160	34

³³³ M - la fréquence fondamentale (Hz), D - l'amplitude de variation mélodique (semi-tons), T - la quantité vocalique (millièmes de seconde), A - l'amplitude d'intensité (degrés centésimaux).

le murmure de leur vie intense	260	2	220	63	140	10	180	24
vibrait	240	2	200	39	130	8	210	43
une haie agreste	250	4	120	40	140	10	140	50
de vivantes antennes	240	3	220	24	150	11	240	19
certaines étamines	260	3	220	41	150	9	160	25
rousses								
la virulence printanière	270	5	220	49	160	12	260	29
le pouvoir irritant d'insectes	260	2	160	34	190	13	180	39
métamorphosés en fleurs	220	4	140	14	120	5	220	52

Table n° 4

Texte B-1 : Les indications des paramètres acoustiques mis en œuvre ³³⁴

Lexies	Lecteur 1				Lecteur 2			
	M	D	T	A	M	D	T	A
1	2	3	4	5	6	7	8	9
i-1 /sainteté/ devant l'autel	250	1	60	22	150	9	120	19
des fleurs	250	2	140	34	160	8	140	15
leur vie intense	240	2	210	32	100	2	260	26
l'autel	240	3	60	37	120	7	100	65
une haie agreste	230	3	120	23	120	3	180	27
i-2 /virulence printanière/ des fleurs	250	2	140	34	160	8	140	15
une odeur amère et douce d'amandes	230	4	200	27	150	11	210	25
la silencieuse immobilité des aubépines	260	4	110	62	140	9	210	27
cette intermittente odeur	290	7	180	37	120	5	300	49
le murmure de leur vie intense	250	3	210	58	110	5	260	31
vibrait	240	3	100	34	130	8	160	45
une haie agreste	230	3	120	23	120	3	180	27
de vivantes antennes	220	3	160	24	150	9	180	35
certaines étamines ... rousses	220	3	140	33	140	6	180	49

³³⁴ M - la fréquence fondamentale (Hz), D - l'amplitude de variation mélodique (semi-tons), T - la quantité vocalique (millièmes de seconde), A - l'amplitude d'intensité (degrés centésimaux).

la virulence printanière	220	3	130	31	140	10	220	26
le pouvoir irritant d'insectes	240	4	100	43	120	3	160	28
métamorphosés en fleurs	190	2	120	9	120	7	180	52

Table n° 5

Texte C : Les indications des paramètres acoustiques mis en œuvre ³³⁵

Lexies	Lecteur 1				Lecteur 2			
	M	D	T	A	M	D	T	A
1	2	3	4	5	6	7	8	9
i-1 /sainteté/								
la haie	290	5	140	30	140	6	80	39
une suite de chapelles	270	4	120	21	130	8	130	10
sous la jonchée de leurs fleurs	250	2	110	36	100	6	160	32
en reposoir	230	4	140	18	120	7	220	10
un quadrillage de clarté	280	5	130	36	90	2	80	11
une verrière	250	3	200	48	90	5	160	15
leur parfum	260	3	160	21	110	3	80	15
aussi onctueux	250	2	220	20	120	5	100	21
aussi délimité en sa forme	300	5	140	43	130	6	210	40
devant l'autel de la Vierge	240	2	180	40	120	7	160	11
les fleurs	320	4	180	34	110	3	200	31
aussi parées	280	4	160	29	120	5	200	39
son étincelant bouquet d'étamines	250	2	260	35	110	5	160	25
finet et rayonnantes nervures	250	4	180	50	100	6	240	22
d'un style flamboyant	240	3	180	29	120	9	160	20
à l'église	240	2	160	44	120	5	280	22
la rampe du jubé	230	3	170	25	100	4	140	19
les meneaux du vitrail	240	4	180	54	130	8	260	31
en blanche chair	230	4	200	20	100	4	160	16
une parure de fête	230	2	120	19	130	8	80	26
de ces seules vraies fêtes	340	9	140	19	130	8	100	75
les fêtes religieuses	240	2	210	34	130	11	100	27
un reposoir	260	4	200	19	140	10	240	67
sur l'autel	270	4	80	29	90	2	80	19
le mois de Marie	240	3	140	25	130	11	140	20
l'arbuste catholique et délicieux	230	5	120	25	130	11	120	19
i-2 /festivité/								
une allegresse juvénile	270	4	120	75	140	12	200	40

³³⁵ M - la fréquence fondamentale (Hz), D - l'amplitude de variation mélodique (semi-tons), T - la quantité vocalique (millièmes de seconde), A - l'amplitude d'intensité (degrés centésimaux).

une parure de fête	230	2	120	19	130	8	80	26
de ces seules vraies fêtes	340	9	140	19	130	8	100	75
les fêtes religieuses	240	2	210	34	130	11	100	27
un caprice contingent	320	6	110	43	130	6	80	30
les fêtes mondaines	240	3	160	28	130	11	160	21
aussi parées	280	4	160	29	120	5	200	39
férié	320	4	210	18	150	7	160	12
une parure plus riche	340	8	240	48	150	11	220	44
encore								
décorée	250	4	160	34	140	6	160	31
des pompons	270	4	120	26	140	8	120	30
enguirlandent	250	4	120	41	110	8	200	30
une houlette rococo	250	1	90	45	140	10	100	39
en couleur	220	2	120	24	130	11	260	52
d'une qualité supérieure	270	5	180	29	110	8	180	23
l'esthétique de Combray	250	4	120	19	140	8	120	44
l'échelle des prix	260	4	80	28	160	8	60	40
le magasin de la Place	240	3	120	29	140	8	60	41
chez Camus	250	1	140	30	130	6	100	34
plus chers	250	3	130	37	170	3	180	16
des biscuits ... roses	220	3	180	36	130	11	100	32
le fromage à la crème	280	4	200	36	160	8	220	54
rose								
des fraises	230	3	200	12	100	4	180	6
ces fleurs	270	2	80	46	140	8	100	19
de chose mangeable	270	6	130	50	120	9	120	26
de tendre	260	4	120	38	140	10	220	35
embellissement								
une toilette	240	2	90	21	130	5	60	17
pour une grande fête	230	0	130	16	140	12	100	34
leur supériorité	260	3	120	43	170	14	80	20
belles	240	0	140	27	170	13	180	39
avec le plus d'évidence	270	5	220	41	150	11	160	42
de plus vif	230	0	90	33	140	6	160	32
de plus naturel	260	2	100	43	130	11	180	39
avec plus	300	6	100	33	130	11	160	49
d'émerveillement								
l'intention de festivité	280	6	120	23	130	8	100	32
les fleurs	220	0	140	22	160	10	220	10
la nature	390	5	180	54	160	12	120	17
ces rosettes	240	2	80	24	170	9	100	30
d'un ton trop tendre	240	3	180	21	170	13	180	25
d'un pompadour	220	3	220	18	140	12	120	23
provincial								
ces petits rosiers	280	4	160	30	140	8	160	26
aux grandes fêtes	290	4	120	38	140	12	120	58
les minces fusées	260	2	160	35	140	10	120	24
mille petits boutons	250	3	180	41	120	3	160	23

d'une teinte plus pâle	270	3	200	40	140	10	220	18
de marbre rose	270	4	180	31	140	10	260	21
de rouges sanguines	280	6	220	34	130	8	220	39
les fleurs	260	2	160	17	160	10	220	18
en robe de fête	270	6	100	18	110	5	100	60
en négligé	280	5	160	33	105	6	120	21
sa fraiche toilette rose	250	3	200	23	140	8	260	27
i-3 /réjouissance/								
à m'unir au rythme	310	6	140	78	160	10	200	33
une allegresse juvénile	270	4	120	75	140	12	200	40
à des intervalles inattendus	250	4	140	64	160	12	120	49
certain intervalles musicaux	230	2	100	29	120	9	100	19
le même charme	230	3	100	20	110	5	120	9
ces mélodies	250	4	90	72	150	9	120	50
ces chefs-d'œuvre	260	5	140	17	110	5	180	20
cette joie	270	5	180	18	110	8	200	11
de notre peintre préféré	280	7	100	24	110	5	80	10
une œuvre	250	3	180	40	110	8	180	23
un tableau	270	5	120	38	120	5	140	53
une esquisse au crayon	290	6	140	53	180	14	80	20
un morceau entendu ... au piano	340	5	90	44	130	8	120	25
des couleurs de l'orchestre	2700	4	120	46	140	10	80	22
les aubépines	230	3	120	21	100	6	120	24
cette épine rose	250	1	160	45	110	5	100	10
jolie	260	2	120	46	220	12	80	55
rose	250	3	200	21	100	6	200	27
plus belle encore	300	6	100	20	120	3	60	47
une parure de fête	230	2	120	19	130	8	80	26
de ces seules vraies fêtes	340	9	140	19	130	8	100	75
les fêtes religieuses	240	2	210	34	130	11	100	27
les fêtes mondaines	240	3	160	28	130	11	160	21
férié	320	4	210	18	150	7	160	12
une parure plus riche encore	340	8	240	50	150	11	220	44
décorée	250	4	160	34	140	6	160	31
des pompons	270	4	120	26	140	8	120	30
enguirlandent	250	4	120	41	110	8	200	30
une houlette rococo	250	1	90	45	140	10	100	39
en couleur	220	2	120	24	130	11	260	52
d'une qualité supérieure	270	5	180	29	110	8	180	23
l'esthétique de Combray	250	4	120	19	140	8	120	44
l'échelle des prix	260	4	80	28	160	8	60	40
le magasin de la Place	240	3	120	29	140	8	60	41

chez Camus	250	1	140	30	130	6	100	34
plus chers	250	3	130	37	170	3	180	16
des biscuits ... roses	220	3	180	36	130	11	100	32
le fromage à la crème	280	4	200	36	160	8	220	54
rose								
des fraises	230	3	200	12	100	4	180	6
ces fleurs	270	2	80	46	140	8	100	19
de chose mangeable	270	5	130	50	120	9	120	26
de tendre	260	4	120	38	140	10	220	35
embellissement								
une toilette	240	2	90	21	130	5	60	17
pour une grande fête	230	0	130	16	140	12	100	34
leur supériorité	260	3	120	43	170	14	80	20
belles	240	0	140	27	170	13	180	39
avec le plus d'évidence	270	5	220	41	150	11	160	42
de plus vif	230	0	90	33	140	6	160	32
de plus naturel	260	2	100	43	130	11	180	39
leur gourmandise	230	3	80	29	160	12	220	21
avec plus	300	6	100	33	130	11	160	49
d'émerveillement								
l'intention de festivité	280	6	120	23	130	8	100	32
la nature	390	5	180	54	160	12	120	17
ses rosettes	240	2	80	24	170	9	100	30
d'un ton trop tendre	240	3	180	21	170	13	180	25
d'un pompadour	220	3	220	18	140	12	120	23
provincial								
ces petits rosiers	280	4	160	30	140	8	160	26
les minces fusées	260	2	160	35	140	10	120	24
mille petits boutons	250	3	180	41	120	3	160	23
d'une teinte plus pâle	270	3	200	40	140	10	220	18
de marbre rose	270	4	180	31	140	10	260	21
de rouges sanguines	280	6	220	34	130	8	220	39
l'essence particulière	240	3	200	21	140	10	160	20
irrésistible	260	2	100	35	140	8	100	24
qu'en rose	220	3	200	18	100	6	220	7
l'arbuste catholique et	230	5	120	25	130	11	120	19
délicieux								
i-4 /frustration/								
j'avais beau rester	340	8	100	68	140	6	60	53
à respirer	280	4	160	40	80	5	60	13
à porter devant ma	310	7	100	61	130	6	100	18
pensée								
à perdre	260	3	160	64	130	8	60	9
à retrouver	290	4	80	57	140	6	80	43
leur invisible et fixe	260	5	180	60	150	11	160	22
odeur								
à m'unir au rythme	310	6	140	78	160	8	200	33

sans me laisser	270	4	220	70	160	12	220	62
approfondir davantage								
sans descendre plus	240	5	100	37	120	9	100	43
avant dans leur secret								
sentiment ... obscure et	250	4	240	25	110	8	140	15
vague								
cherchant en vain à se	290	7	130	26	120	7	100	20
dégager								
à venir adhérer à leurs	250	5	120	70	100	6	160	21
fleurs								
i-5 /juvénilité-virginité/								
d'un air distrait	260	6	100	45	130	8	220	22
combien naïves et	300	3	160	67	120	7	240	64
paysannes								
en la soie unie de leur	250	4	220	100	110	5	150	26
corsage rougissant								
une allegresse juvénile	270	4	120	75	140	12	200	40
une parure de fête	230	2	120	19	130	8	80	26
un caprice contingent	320	6	110	43	130	6	80	30
une parure plus riche	340	8	240	48	150	11	220	44
encore								
une toilette	240	2	90	21	130	5	60	17
une jeune fille	230	0	70	32	115	4	80	40
en robe de fête	270	6	100	30	110	5	100	60
en négligé	280	5	160	33	105	6	120	21
en souriant	240	0	160	42	105	3	150	24
sa fraîche toilette rose	250	3	200	26	140	8	260	27

Table n° 6

Texte C-1 : Les indications des paramètres acoustiques mis en œuvre ³³⁶

Lexies	Lecteur 1				Lecteur 2			
	M	D	T	A	M	D	T	A
1	2	3	4	5	6	7	8	9
i-1 /sainteté/								
la haie	260	3	160	37	190	11	160	71
une suite de chapelles	260	4	120	46	140	8	120	68
sous la jonchée de leurs	240	3	80	41	120	7	100	59
fleurs								
en reposoir	210	3	140	27	100	4	200	32
un quadrillage de clarté	250	1	100	32	120	5	160	39

³³⁶ M - la fréquence fondamentale (Hz), D - l'amplitude de variation mélodique (semi-tons), T - la quantité vocalique (millièmes de seconde), A - l'amplitude d'intensité (degrés centésimaux).

une verrière	210	2	200	40	90	2	140	13
leur parfum	280	1	100	30	130	5	200	23
aussi onctueux	240	2	90	38	120	3	140	31
aussi délimité en sa forme	260	3	110	52	160	8	120	78
devant l'autel de la Vierge	230	3	160	31	110	5	140	42
les fleurs	290	4	80	40	130	8	180	53
aussi parées	280	3	100	35	130	5	160	46
son étincelant bouquet d'étamines	230	2	160	52	140	8	160	25
fines et rayonnantes nervures	250	3	110	81	130	8	240	40
d'un style flamboyant	230	2	120	39	120	3	260	32
à l'église	260	3	120	57	120	7	180	21
la rampe du jubé	240	3	140	58	130	8	180	25
les meneaux du vitrail	250	3	180	71	150	11	220	96
en blanche chair	250	4	120	30	140	8	220	19
une parure de fête	250	2	100	35	90	2	100	14
de ces seules vraies fêtes	320	5	100	41	130	6	120	69
les fêtes religieuses	260	4	110	33	100	4	130	22
un reposoir	250	1	130	51	90	5	110	17
sur l'autel	250	2	80	60	90	2	80	47
le mois de Marie	240	2	150	54	150	13	110	23
l'arbuste catholique et délicieux					120	6	80	51
i-2 /festivité/								
une allegresse juvénile	260	4	150	51	130	6	120	33
une parure de fête	250	2	100	35	90	2	100	14
de ces seules vraies fêtes	320	5	100	41	130	6	120	69
les fêtes religieuses	260	4	110	33	100	4	130	22
un caprice contingent	270	4	100	51	130	6	140	24
les fêtes mondaines	250	4	160	36	180	14	180	22
aussi parées	280	3	100	35	130	5	160	46
férié	250	2	180	27	150	11	140	19
une parure plus riche encore	310	5	180	65	150	13	210	17
décorée	230	2	140	23	140	10	160	28
des pompons	240	3	120	36	130	3	100	21
enguirlandent	220	0	120	29	120	5	160	31
une houlette rococo	230	3	90	24	150	9	80	57
en couleur	230	2	150	44	170	5	220	27
d'une qualité supérieure	270	4	140	35	130	8	160	39
l'esthétique de notre village	250	3	180	58	180	12	160	55
l'échelle des prix	230	2	60	51	130	6	60	39
le magasin de la Place	220	2	120	45	150	9	80	52

chez l'épicier	250	1	100	67	180	10	100	18
plus chers	240	0	180	78	150	4	180	45
des biscuits ... roses	210	1	200	45	110	8	100	24
ces fleurs	290	4	80	55	130	6	60	17
de chose mangeable	260	4	180	78	170	13	130	26
de tendre	300	5	80	67	140	10	160	29
embellissement								
une toilette	240	0	60	34	140	6	100	21
pour une grande fête	260	1	120	37	90	2	60	23
leur superiorité	270	2	120	32	150	11	140	20
belles	260	0	60	31	160	8	180	29
avec le plus d'évidence	240	3	160	53	150	9	300	60
de plus vif	240	2	100	67	100	4	160	29
de plus naturel	250	3	120	62	110	5	80	29
avec plus	310	4	130	89	130	8	170	93
d'émerveillement								
l'intention de festivité	260	4	80	72	90	2	160	26
les fleurs	230	2	120	43	130	6	120	22
la nature	310	4	140	49	110	5	130	32
ces rosettes	250	2	80	47	100	4	120	60
d'un ton trop tendre	230	2	200	44	100	4	220	61
d'un pompadour	230	2	120	52	110	11	120	50
provincial								
ces petits rosiers	270	4	120	67	100	4	140	23
aux grandes fêtes	280	4	110	50	110	5	90	52
les minces fusées	260	4	150	64	125	9	140	27
mille petits boutons	270	3	110	84	170	8	180	68
d'une teinte plus pâle	240	2	200	98	160	12	220	39
de marbre rose	250	3	260	59	140	10	320	25
de rouges sanguines	250	4	210	73	140	10	220	39
les fleurs	240	2	140	31	130	5	220	19
en robe de fête	260	4	110	33	120	7	140	90
en négligé	260	4	150	44	120	5	140	36
sa fraiche toilette rose					140	10	200	46
i-3 /réjouissance/								
m'unir au rythme	300	5	110	63	150	9	140	57
une allegresse juvénile	260	4	150	51	130	6	120	33
à des intervalles	250	3	120	68	130	6	100	65
inattendus								
certains intervalles	260	3	110	29	140	8	110	23
musicaux								
le même charme	240	2	80	47	150	9	100	60
ces mélodies	240	2	60	58	120	5	120	27
ces chefs-d'œuvre	240	3	110	29	100	2	180	20
cette joie	250	4	120	50	90	2	120	6
de notre peintre préféré	240	2	130	33	90	2	90	9
une œuvre	230	2	110	45	100	2	120	11

un tableau	260	4	80	53	110	2	60	37
une esquisse au crayon	250	4	150	60	130	8	110	15
un morceau entendu ... au piano	270	4	80	65	120	7	100	30
des couleurs de l'orchestre	240	3	80	45	120	7	90	16
les aubépines	230	3	80	68	100	2	110	36
cette épine rose	250	2	160	45	100	4	160	18
jolie	230	0	120	39	160	8	110	55
rose	260	4	110	26	110	5	160	32
plus belle encore	300	7	80	50	140	10	80	96
une parure de fête	250	2	100	35	90	2	100	14
de ces seules vraies fêtes	320	5	100	41	130	6	120	69
les fêtes religieuses	260	4	110	33	100	4	130	22
les fêtes mondaines	250	4	160	36	180	14	180	22
férié	250	2	180	27	150	11	140	19
une parure plus riche encore	310	5	180	65	150	13	210	67
décorée	230	2	140	23	140	10	160	28
des pompons	240	3	120	36	130	3	100	21
enguirlandent	220	0	120	29	120	5	160	31
une houlette rococo	230	3	90	24	150	9	80	57
en couleur	230	2	150	44	170	5	220	27
d'une qualité supérieure	270	4	140	35	130	8	160	39
l'esthétique de notre village	250	3	180	58	180	12	160	55
l'échelle des prix	230	2	60	51	130	6	60	39
le magasin de la Place	220	2	120	45	150	9	80	52
chez l'épicier	250	1	100	67	180	10	100	18
plus chers	240	0	180	78	150	4	180	45
des biscuits ... roses	210	1	200	45	110	8	100	24
ces fleurs	290	4	80	55	130	6	60	17
de chose mangeable	260	4	180	78	170	13	130	26
de tendre	300	5	80	67	140	10	160	29
embellissement								
une toilette	240	0	60	34	140	6	100	21
pour une grande fête	260	1	120	37	90	2	60	23
leur supériorité	270	2	120	32	150	11	140	20
belles	260	0	60	31	160	8	180	29
avec le plus d'évidence	240	3	160	53	150	9	300	60
de plus vif	240	2	100	67	100	4	160	29
de plus naturel	240	3	120	62	110	5	80	29
leur gourmandise	230	3	160	94	120	7	240	25
avec plus d'émerveillement	310	4	130	89	130	8	170	93
l'intention de festivité	260	4	80	72	90	2	160	26
la nature	310	4	140	50	110	5	130	32
ses rosettes	250	2	80	47	100	4	120	60

d'un ton trop tendre	230	2	200	44	100	4	220	61
d'un pompadour	230	2	120	52	110	11	120	50
provincial								
ces petits rosiers	270	4	120	67	100	4	140	23
les minces fusées	260	4	150	64	125	9	140	27
mille petits boutons	270	3	110	84	170	8	180	68
d'une teinte plus pâle	240	2	200	98	160	12	220	39
de marbre rose	250	3	260	59	140	10	320	25
de rouges sanguines	250	4	210	73	140	10	220	39
l'essence particulière	240	2	210	35	120	9	100	31
irrésistible	240	4	60	44	130	6	80	42
qu'en rose	220	0	240	32	80	2	160	14
l'arbuste catholique et délicieux					120	5	80	51
i-4 /frustration/								
j'avais beau rester	290	5	80	43	150	7	60	41
à respirer	260	3	140	47	130	8	60	7
à porter devant ma pensée	280	4	100	51	130	5	120	30
à perdre	280	3	100	34	90	2	60	15
à retrouver	280	4	80	26	140	6	60	34
leur invisible et fixe odeur	270	5	180	40	130	8	160	64
à m'unir au rythme	300	5	110	63	150	9	140	57
sans me laisser	260	3	160	54	140	10	140	45
approfondir davantage sans descendre plus avant dans leur secret	230	3	100	37	120	9	90	46
i-5 /juvénilité-virginité/								
d'un air distrait	240	2	110	43	120	3	160	17
combien naïves et paysannes	260	2	160	98	105	5	140	25
en la soie unie de leur corsage rougissant	240	3	150	94	125	7	210	66
une allegresse juvénile	260	4	150	51	130	6	120	33
une parure de fête	250	2	100	35	90	2	100	14
un caprice contingent	170	4	100	51	130	6	140	24
une parure plus riche encore	310	5	180	65	150	13	210	67
une toilette	240	0	60	34	140	6	100	21
une jeune fille	240	2	80	45	130	8	60	91
en robe de fête	260	4	110	33	120	7	140	90
en négligé	260	4	150	44	120	5	140	36
en souriant					110	8	110	72
sa fraîche toilette rose					140	10	200	46

Annexe I (c)

Table n° 1

Textes A - A-1 : Actualisation des lexies en fonction des paramètres acoustiques mis en œuvre ³³⁷

Lexies	Texte A								Texte A-1							
	Lecteur 1				Lecteur 2				Lecteur 1				Lecteur 2			
	M	D	T	A	M	D	T	A	M	D	T	A	M	D	T	A
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
i- 1 /sainteté/ au mois de Marie l'église si sainte l'autel même des flambeaux et des vases sacrés les fils de la Vierge des mystères une solennité mystique comme les prières	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	-	-	+	+	+	+
i-2 /festivité/ à la célébration en un apprêt de fête enjolivaient les festons de leur feuillage ces apprêts pompeux la nature elle-même découpures dans les feuilles l'ornement suprême ces blancs boutons cette décoration une réjouissance populaire une solennité mystique	+	-	-	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-
	-	-	+	-	+	+	-	-	+	+	-	-	+	+	-	+
	-	-	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-
	+	+	-	+	+	+	+	-								
	+	+	+	+	+	+	+	-								
	+	+	+	-	+	+	+	-								
	+	+	+	-	+	+	+	-								
	+	-	+	+	+	+	-	+								
	-	-	+	+	+	+	+	-								
	-	+	-	+	+	+	-	+								

³³⁷ Le signe "+" marque une insistance prosodique. Qu'il s'agisse de la fréquence fondamentale (M), de l'amplitude de variation mélodique (D), de la quantité vocalique (T) ou de l'amplitude d'intensité (A), toute maxima prosodique n'est perçue comme telle qu'à condition qu'elle s'éloigne d'une certaine moyenne. Car c'est uniquement sur ce fond qu'on peut percevoir des facteurs prosodiques saillants.

i-3 /virginité/																	
une traîne de mariée	-	-	+	+	+	+	+	-	-	+	-	-	+	+	+	-	
de petits bouquets de boutons	+	+	-	-	+	+	-	-									
d'une blancheur éclatante	-	+	+	-	+	+	-	-									
la nature elle-même	+	+	+	+	+	+	+	-									
ces blancs boutons	+	+	+	-	+	+	+	-									
leurs corolles	+	-	+	-	+	+	-	+	-	+	+	-	+	+	+	+	
une grâce insouciant	+	-	-	+	+	+	+	-									
négligemment	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	-	+	
le bouquet d'étamines	-	+	+	-	+	+	+	+	-	+	+	-	+	+	-	+	
fil de la Vierge	-	-	+	-	+	+	+	-									
le geste de leur efflorescence	-	+	+	-	+	+	+	-	-	+	+	-	+	+	+	-	
mouvement de tête étourdi et rapide	+	+	-	+	+	+	-	-									
au regard coquet	+	+	-	-	+	+	-	-									
aux pupilles diminuées	+	+	+	+	+	+	+	-									
d'une blanche jeune fille distraite et vive	+	+	+	+	+	+	+	-									
mouvements étourdis	-	-	+	-	+	+	+	-	-	+	+	-	+	+	+	-	+
de petits boutons blancs										+	+	-	+	+	+	-	+
										-	+	+	-	+	+	-	+

Table n° 2

Textes B - B-1 : Actualisation des lexies en fonction des paramètres acoustiques mis en œuvre ³³⁸

Lexies	Texte B								Texte B-1							
	Lecteur 1				Lecteur 2				Lecteur 1				Lecteur 2			
	M	D	T	A	M	D	T	A	M	D	T	A	M	D	T	A
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
i-1 /sainteté/ :																
l'église	+	+	+	+	+	+	+	-								
devant l'autel	+	-	+	+	+	+	-	-	+	-	-	-	+	+	-	-
des aubépines	+	+	-	+	+	+	-	-								
des fleurs									+	-	+	-	+	+	+	-
leur vie intense	+	-	+	-	+	+	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
l'autel	+	+	-	-	+	+	+	-	-	+	-	-	+	+	-	+

³³⁸ Le signe "+" marque les maxima en fréquence fondamentale (M), en amplitude de variation mélodique (D), en quantité vocalique (T) et en amplitude d'intensité (A).

une haie agreste	+	+	-	-	+	+	-	+	-	+	-	-	+	-	+	-	
i-2 /virulence printanière/ des aubépines	+	+	-	+	+	+	-	-									
les fleurs										+	-	+	-	+	+	+	-
une odeur amère et douce d'amandes	+	+	+	+	+	+	+	-	-	+	+	-	+	+	+	+	-
cette odeur	+	+	+	-	+	+	+	-									
sous les parties gratinées	+	-	+	+	+	+	-	-									
le goût d'une frangipane	+	-	+	+	+	+	+	+									
leurs taches de rousseur	+	+	+	-	+	+	+	+	-								
des joues de Mlle Vinteuil	-	+	+	+	+	+	-	+									
la silencieuse immobilité des aubépines	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	-
cette intermittente odeur	+	+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	+	+
le murmure de leur vie intense	+	-	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	-
vibrait	-	-	+	-	+	+	+	+	-	-	-	-	+	+	+	+	+
une haie agreste de vivantes antennes	+	+	-	-	+	+	+	+	-	+	-	-	+	+	+	+	-
certaines étamines rousses	-	+	+	-	+	+	+	-	-	+	+	-	+	+	+	+	-
la virulence printanière	+	+	+	+	+	+	+	-	-	+	+	-	+	+	+	+	-
le pouvoir irritant d'insectes	+	-	+	-	+	+	+	+	-	+	-	-	+	+	+	+	-
métamorphosés en fleurs	-	+	+	-	+	+	+	+	-	-	-	-	+	+	+	+	+
de petites places plus blondes	+	-	+	+	+	+	+	+	-								
les fleurs	+	+	-	-	-	-	-	-									

Table n° 3

Textes C - C-1 : Actualisation des lexies en fonction des paramètres acoustiques mis en œuvre ³³⁹

Lexies	Texte C								Texte C-1							
	Lecteur 1				Lecteur 2				Lecteur 1				Lecteur 2			
	M	D	T	A	M	D	T	A	M	D	T	A	M	D	T	A
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17

³³⁹ Le signe "+" marque les maxima en fréquence fondamentale (M), en amplitude de variation mélodique (D), en quantité vocalique (T) et en amplitude d'intensité (A).

i-1 /sainteté/

la haie	+	+	+	-	+	+	-	+	+	+	+	-	+	+	+	+
une suite de chapelles	+	+	-	-	+	+	+	-	+	+	-	-	+	+	-	+
sous la jonchée de leurs	+	-	-	-	-	+	+	-	-	+	-	-	+	+	-	+
fleurs																
en reposoir	-	+	+	-	+	+	+	-	-	+	+	-	-	-	+	-
un quadrillage de clarté	+	+	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	+	-	+	+
une verrière	+	+	+	-	-	+	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-
leur parfum	+	+	+	-	-	-	-	-	+	-	-	-	+	+	+	-
aussi onctueux	+	-	+	-	+	+	-	-	-	-	-	-	+	-	+	-
aussi délimité en sa	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	-	+
forme																
devant l'autel de la	-	-	+	-	+	+	+	-	-	+	+	-	-	-	+	+
Vierge																
les fleurs	+	+	+	-	-	-	+	-	+	+	-	-	+	+	+	+
aussi parées	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	-	-	+	-	+	+
son étincelant bouquet	+	-	+	-	-	+	+	-	-	-	+	+	+	+	+	-
d'étamines																
finet et rayonnantes	+	+	+	+	-	+	+	-	+	+	-	+	+	+	+	+
nervures																
d'un style flamboyant	-	+	+	-	+	+	+	-	-	-	-	-	+	-	+	-
à l'église	-	-	+	-	+	+	+	-	+	+	-	-	+	+	+	-
la rampe du jubé	-	+	+	-	-	-	+	-	-	+	+	+	+	+	+	-
les meneaux du vitrail	-	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+
en blanche chair	-	+	+	-	-	-	+	-	+	+	-	-	+	+	+	-
une parure de fête	-	-	-	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
de ces seules vraies fêtes	+	+	+	-	+	+	-	+	+	+	-	-	+	+	-	+
les fêtes religieuses	-	-	+	-	+	+	-	-	+	+	-	-	-	-	+	-
un reposoir	+	+	+	-	+	+	+	+	+	-	+	+	-	-	-	-
sur l'autel	+	+	-	-	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-	+
le mois de Marie	-	+	+	-	+	+	+	-	-	-	+	+	+	+	-	-
l'arbuste catholique et	-	+	-	-	+	+	-	-					+	+	-	+
délicieux																

i-2 /festivité/

une allégresse juvénile	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-
une parure de fête	-	-	-	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
de ces seules vraies fêtes	+	+	+	-	+	+	-	+	+	+	-	-	+	+	-	+
les fêtes religieuses	-	-	+	-	+	+	-	-	+	+	-	-	-	-	+	-
un caprice contingent	+	+	-	-	+	+	-	-	+	+	-	+	+	+	+	-
les fêtes mondaines	-	+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-
aussi parées	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	-	-	+	+	+	+
férié	+	+	+	-	+	+	+	-	+	-	+	-	+	+	+	-
une parure plus riche	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
encore																
décorée	+	+	+	-	+	+	+	-	-	-	+	-	+	+	+	-
des pompons	+	+	-	-	+	+	-	-	-	+	-	-	+	-	-	-
enguirlandent	+	+	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-	+	-	+	-

une houlette rococo	+	-	-	-	+	+	-	+	-	+	-	-	+	+	-	+
en couleur	-	-	-	-	+	+	+	+	-	-	+	-	+	-	+	-
d'une qualité supérieure	+	+	+	-	-	+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	+
l'esthétique de Combray	+	+	-	-	+	+	-	+								
l'esthétique de notre village									+	+	+	+	+	+	+	+
l'échelle des prix	+	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	+	+	+	-	+
le magasin de la Place	-	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-	+	+	-	+
chez Camus	+	-	+	-	+	+	-	-								
chez l'épicier									+	-	-	+	+	+	-	-
plus chers	+	+	+	-	+	-	+	-	-	-	+	+	+	-	+	+
des biscuits ... roses	-	+	+	-	+	+	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-
ces fleurs	+	-	-	-	+	+	-	-	+	+	-	+	+	+	-	-
le fromage à la crème rose	+	+	+	-	+	+	+	+								
des fraises	-	+	+	-	-	-	+	-								
de chose mangeable	+	+	+	+	+	+	-	-	+	+	+	+	+	+	+	-
de tendre	+	+	-	-	+	+	+	-	+	+	-	+	+	+	+	-
embellissement																
une toilette	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-
pour une grande fête	-	-	+	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
leur supériorité	+	+	-	-	+	+	-	-	+	-	-	-	+	+	+	-
belles	-	-	+	-	+	+	+	+	+	-	-	-	+	+	+	-
avec le plus d'évidence	+	+	+	-	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+
de plus vif	-	-	-	-	+	+	+	-	-	-	-	+	-	-	+	-
de plus naturel	+	-	-	-	+	+	+	+	-	+	-	+	-	+	-	-
avec plus	+	+	-	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
d'émerveillement																
l'intention de festivité	+	+	-	-	+	+	-	-	+	+	-	+	-	-	+	-
les fleurs	-	-	+	-	+	+	+	-	-	-	-	-	+	+	-	-
la nature	+	+	+	+	+	+	-	-	+	+	+	+	-	+	+	-
ces rosettes	-	-	-	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+
d'un ton trop tendre	-	+	+	-	+	+	+	-	-	-	+	-	-	-	+	+
d'un pompadour provincial	-	+	+	-	+	+	-	-	-	-	-	+	-	+	-	+
ces petits rosiers	+	+	+	-	+	+	+	-	+	+	-	+	-	-	+	-
aux grandes fêtes	+	+	-	-	+	+	-	+	+	+	-	+	-	+	-	+
les minces fusées	+	-	+	-	+	+	-	-	+	+	+	+	+	+	+	-
mille petits boutons	+	+	+	-	+	-	+	-	+	+	-	+	+	+	+	+
d'une teinte plus pâle	+	+	+	-	+	+	+	-	-	-	+	+	+	+	+	+
de marbre rose	+	+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	-
de rouges sanguines	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
en robe de fête	+	+	-	-	-	+	-	+	+	+	-	-	+	+	+	+
les fleurs	+	-	+	-	+	+	+	-	-	-	+	-	+	+	+	-
en négligé	+	+	+	-	-	+	-	-	+	+	+	-	+	+	+	-
sa fraîche toilette rose	+	+	+	-	+	+	+	-					+	+	+	+

i-3 /réjouissance/ m'unir au rythme	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	-	+	+	+	+	+
une allegresse juvénile	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-
à des intervalles inattendus	+	+	+	+	+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-	+
certain intervalles musicaux	-	-	-	-	+	+	-	-	+	+	-	-	+	+	-	-
le même charme ces mélodies	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	+	+	-	+
ces chefs-d'œuvre cette joie	+	+	+	-	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	+	-
de notre peintre préféré une œuvre	+	+	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-
un tableau une esquisse au crayon	+	+	-	-	+	+	+	+	+	+	-	+	-	-	-	-
un morceau entendu ... au piano	+	+	-	-	+	+	-	-	+	+	-	+	+	+	-	-
des couleurs de l'orchestre	+	+	-	-	+	+	-	-	-	+	-	-	+	+	-	-
les aubépines cette épine rose	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-	+	-	-	-	-
jolie rose	+	-	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-	+	+	-	+
plus belle encore une parure de fête	+	+	+	-	-	+	+	-	+	+	-	+	+	+	-	+
de ces seules vraies fêtes les fêtes religieuses	-	-	-	-	+	+	-	-	+	+	-	-	-	-	+	-
les fêtes mondaines fériel	-	+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-
une parure plus riche encore	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
décorée des pompons	+	+	+	-	+	+	+	-	-	-	+	-	+	+	+	-
enguirlandent une houlette rococo	+	+	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-	+	+	+	-
en couleur d'une qualité supérieure	+	-	-	-	+	+	-	+	-	+	-	-	+	+	-	+
l'esthétique de Combray esthétique de notre village	+	+	-	-	+	+	-	+			+	+	+	+	+	+
l'échelle des prix le magasin de la Place	+	+	-	-	+	+	-	+	-	-	-	-	+	+	+	-
chez Camus chez l'épicier	-	+	-	-	+	+	-	-			+	-	-	+	+	+
plus chers des biscuits ... roses	+	+	+	-	+	+	+	-	-	-	+	+	+	+	-	+
le fromage à la crème rose	-	+	+	-	+	+	-	-	-	-	+	-	-	+	-	-
	+	+	+	-	+	+	+	+								

sentiment ... obscure et vague	+	+	+	-	-	+	-	-								
cherchant en vain à se dégager	+	+	+	-	+	+	-	-								
à venir adhérer à leurs fleurs	+	+	-	+	-	+	+	-								
i-5 /juvénilité-virginité/																
d'un air distrait	+	+	-	-	+	+	+	-	-	-	-	-	+	-	+	-
combien naïves et paysannes	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+	-	+	+	-
en la soie unie de leur corsage rougissant	+	+	+	+	-	+	+	-	-	+	+	+	+	+	+	+
une allegresse juvénile	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-
une parure de fête	-	-	-	-	+	+	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-
un caprice contingent	+	+	-	-	+	+	-	-	+	+	-	+	+	+	+	-
une parure plus riche encore	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
une toilette	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-
une jeune fille	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	+
en robe de fête	+	+	-	-	-	+	-	+	+	+	-	-	+	+	+	+
en négligé	+	+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-	+	+	+	-
en souriant	-	-	+	-	-	-	+	-						-	+	-
sa fraîche toilette rose	+	+	+	-	+	+	+	-						+	+	+