

« Une phrase émergée d'un lac inconnu »
Les métaphores dans la *Recherche du Temps Perdu*

Claudine Normand
Université de Paris X - Nanterre

Une rencontre

L'amitié que j'avais pour Bernard était fraternelle, avec ce que cela suppose de complicité, d'agacement, de querelle et de tranquille assurance : il s'agit d'un lien que ces menues traverses ne peuvent défaire. Fraternité idyllique peut-être, celle que crée le hasard d'une rencontre qu'on a eu envie de transformer en attachement ; famille choisie en quelque sorte, reçue globalement, comme un cadeau qu'on trouve naturel de retrouver quand on le désire et le décide, souvent par surprise, sans s'annoncer, sans le fixer. On trouvait la porte ouverte, on s'installait, on parlait.

Peu important aujourd'hui les sujets qui nous rassemblaient autant qu'ils nous divisaient. Nous n'étions d'accord sur rien ou presque, par goût de la dispute plus que de la lutte : Histoire, Politique, Théorie, Langage... Je demandais plus de clarté, il multipliait des explications qui m'impatientaient sans me convaincre. Nous avons pourtant travaillé une fois ensemble, sur le thème de « la reformulation », sans même nous rendre compte que c'était là le cœur de nos débats. Dans ce numéro 68 de ELA chacun garda sa manière et ce fut un beau moment.

Il ne peut être question de reprendre à une voix ce sur quoi nous ne nous sommes jamais accordés et qui ne touchait pas à l'essentiel. Si le temps nous avait été laissé nous aurions trouvé, sans doute, que notre vrai point de rencontre pouvait être l'amour des textes, la littérature, pour l'un et l'autre notre point de départ. Il désirait désormais écrire sur Proust, avec Proust, à partir de Proust. Nous n'avons pas eu le temps d'en parler. C'est donc sur la Recherche du Temps Perdu que se fera, sans nostalgie, cette rencontre consacrée à la peine et au bonheur d'écrire.

« Ces mots qui nous trahissent
Les lacs inconnus
Lapsus »

Ce titre est celui d'un texte morcelé et inachevé de Bernard Gardin où, s'identifiant au narrateur de la *Recherche*, il avait rassemblé citations de Proust et fragments d'écriture personnelle à propos d'expressions de la parole ordinaire, de ces mots dits sans y penser qui dévoilent tant au sociolinguiste et au psychanalyste. Ce devait être une lettre à Albertine, la fugitive, pour l'éclairer, une dernière fois, sur les souffrances causées par ses paroles (et ses silences) ; et surtout lettre du linguiste à soi-même pour dire les surprises qui naissent d'une « écoute flottante » du parler quotidien et la jubilation que

peut en procurer l'analyse. Il s'appuyait sur la citation suivante :

Un exemplaire entre mille de ce magnifique langage, si différent de celui que nous parlons d'habitude, et où l'émotion fait dévier ce que nous voulions dire et épanouir à la place une phrase tout autre, émergée d'un lac inconnu où vivent ces expressions sans rapport avec la pensée qui par cela même la révèlent. (III,822)¹

Je partirai de cette image du « lac inconnu » d'où émergent des mots inattendus, mais m'écartant du projet du sociolinguiste, intéressé comme le narrateur lui-même, bien que pour d'autres raisons, par ce que ces mots révèlent de caché, je ne m'attacherai pas à ce qui se dit quand ils trahissent le parleur, mais à la forme de ce dire, plus particulièrement aux métaphores qui tissent le texte de la *Recherche*, comme celle qui, ici, redonne brusquement vie aux secrets enfouis.

Le point de départ de cette lecture fut une demande qui m'était adressée « en tant que linguiste », de parler de la métaphore chez Proust². A ce titre je n'ai vu que très peu à dire, les linguistes, me semble-t-il, ne s'intéressant à la métaphore qu'en termes de déviance, de cognition, ou de pertinence dans la communication, toutes préoccupations qui n'éclairent rien de son statut dans la littérature.³ Cependant, poussée par la curiosité des découvertes, et bien que très ignorante des recherches sur Proust, j'ai repris cette lecture ancienne, en quelque sorte avec un regard étranger et démodé. Cette fois j'y cherche autre chose qu'un plaisir naïf et paresseux ; je voudrais comprendre le travail des formes qui, dans le processus métaphorique, dit classiquement de « déplacement du sens », est lié à la transformation de la matière verbale, la seule dont dispose l'écrivain et dont la spécificité fait pressentir au narrateur de la *Recherche* toutes les difficultés qui l'attendent quand il prend la décision d'écrire :

Je remarquais qu'il y aurait là, dans l'œuvre d'art que je me sentais prêt déjà, sans m'y être complètement résolu, à entreprendre, de grandes difficultés. Car j'en devrais exécuter les parties successives dans une matière qui serait bien différente de celle qui conviendrait aux souvenirs de matins au bord de la mer ou d'après-midi à Venise, si je voulais peindre les soirs de Rivebelle (...) dans une matière distincte, nouvelle, d'une transparence, d'une sonorité spéciales, compacte, fraîchissante et rose. (III,871)

On retrouve « la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune », qui inspira à Bergotte cet ultime regret : « 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. » (III,187) Dans ce jeu de transmutation où peinture et écriture confondent leur rôle pour donner corps aux correspondances sensibles, le processus métaphorique devient la pierre de touche de l'œuvre littéraire : « Je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style », disait Proust à propos de Flaubert - ajoutant d'ailleurs : « et il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore. »⁴ Que ce soit le cœur de ce que, pour lui-même, il attend de l'œuvre à venir, est par la suite clairement affirmé :

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commence qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport (...) et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style ; (...) dans une métaphore. (III, 889)

J'ai donc lu en pointant métaphores, images, comparaisons, analogies, rapprochements inattendus, et j'ai réalisé qu'il y en avait partout ! Que faire de cette abondance ? Elle m'a ébloui. Mais comment en traiter autrement qu'en répétant cet éblouissement ? Un peu comme Proust lui-même quand il s'émerveille de Baudelaire, multipliant les citations de ces « grands vers flamboyants comme des ostensoirs » et développant avec force épithètes la « puissance véhémente » de « ces belles formes sombres, éclatantes, nourissantes », « ces formes inouïes ravies à son monde spirituel à lui »⁵. On reconnaît la tentation toute littéraire du texte sur le texte, au risque de l'appauvrir, ou simplement

de le répéter, en se grisant de cette itération enchantée. Ici me revient une remarque de R. Barthes rapprochant, paradoxalement Proust et le Haïku : « La littérature, dans ses moments parfaits (...) tend à faire dire ‘C’est ça, c’est tout à fait ça !’(…), imposer silence enfin à tout métalangage.»⁶

On serait donc tentée d’abandonner la tâche et de se contenter de relire ce dont on ne se lasse pas ; reste l’espoir pourtant de surprendre un peu du secret des métamorphoses qui, de ce qui aurait pu n’être qu’un récit comme tant d’autres, ont fait un monde présent, réel, dont l’existence paraît désormais « nécessaire », comme le dit Proust de ce qu’il appelle le « grand art » : « (...) il n’y avait pour moi de beaux spectacles que ceux que je savais qui n’étaient pas artificiellement combinés pour mon plaisir, mais étaient nécessaires, inchangeables, - la beauté des paysages ou du grand art.» (I,384) La conviction que cette réalité a quelque origine surnaturelle lui inspire même sur « la petite phrase » de la sonate de Vinteuil cette remarque étrange :

Et une preuve que Swann ne se trompait pas quand il croyait à l’existence réelle de cette phrase, c’est que tout amateur un peu fin se fût tout de suite aperçu de l’imposture, si Vinteuil, ayant eu moins de puissance pour en voir et en rendre les formes, avait cherché à dissimuler, en ajoutant ça et là des traits de son cru, les lacunes de sa vision ou les défaillances de sa main. (I,351)

Cette foi en l’œuvre faite quand elle est devenue digne d’« adoration perpétuelle », n’a rien de commun avec le thème romantique d’une inspiration divine ; le narrateur, au contraire, insiste sur la difficulté du travail et ce qu’il suppose de renoncement à la facilité, celle des occupations mondaines ou d’un plaisir fugitif qu’on laisse s’échapper sans le fixer en mots ; on se rappelle l’expérience enthousiaste de l’enfant décrivant les clochers de Martinville pour « soulager sa conscience » et son cœur, au lieu de se dépenser, comme d’autres fois, en coups de parapluie et en cris joyeux « qui n’étaient, les uns et les autres, que des idées confuses qui m’exaltaient et qui n’ont pas atteint le repos dans la lumière, pour avoir préféré, à un lent et difficile éclaircissement, le plaisir d’une dérivation plus aisée vers une issue immédiate. (...) Mais, en même temps, je sentis que mon devoir eût été de ne pas m’en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon ravissement. » (I,154,155)

Mais s’il revient souvent sur les efforts qu’exigent le devoir et le bonheur d’écrire, il ne nous délivre pas ses secrets de fabrication, ne nous laissant que le choix de jouer du résultat ou, éventuellement, de le pasticher, comme il le fit des Goncourt, en feignant l’admiration. On peut précisément partir de ce pastiche pour deviner, dans les descriptions et les métaphores de ce « bavardage artiste », ce qu’il refuse à son propre goût de la prolifération : ce décor, par exemple, où « le glauque et le diffus d’un clair de lune » rivalise avec « les vraies forêts en fleurs de tulle rose que faisaient les rhododendrons », ou ces assiettes chinoises, « à la couleur capucine de leurs rebords, au bleuâtre, à l’effeuillé turgide des iris d’eau, à la traversée, vraiment décoratoire, par l’aurore d’un vol de martins pêcheurs et de grues » etc. (III,710)

Ainsi dans *Le Temps Retrouvé*, quand il déploie sa vision de l’architecture future de son œuvre, s’il annonce « Rien que des figures ! », celles-ci doivent être « inévitables » (III,879). C’est le terme qu’il employait à propos de P. Morand chez qui il regrettait qu’elles ne le soient pas toujours. On retrouve ce trait « nécessaire » qui marque pour lui la véritable œuvre d’art, ce qui fait dire « C’est ça ! », et que l’auteur même, tel un Vinteuil défaillant, ne pourrait transformer sans l’altérer. Il s’agit donc de chasser la banalité et la mièvrerie de certains « vers charmants » qui ne cherchent que la grâce facile, comme il le laisse entendre dans cette lettre où il cite avec réticence et ironie Leconte de Lisle qui « a épuré la langue, l’a purgée de toutes les sottises métaphores pour lesquelles il était lui-même impitoyable ; mais lui-même a usé (et avec quel bonheur !) de *l’aile du vent* (...), des *gouttes de cristal de la rosée*, etc. » ; et il commente : « N’est-ce pas bien joli mon cher Rivière ? »⁷

Lui-même, cependant, n'évite pas toujours la complaisance, que ce soit dans le rapprochement sophistiqué de deux objets sensibles, comme ici les dessins et l'odeur improbable d'une pierre : « J'entrais enfin dans la salle à manger à l'atmosphère transparente et congelée comme une immatérielle agate que veinait l'odeur des cerises déjà entassées dans les compotiers »⁸, ou dans le maniérisme délicieux de certaines descriptions féminines :

Si je la voyais vers midi descendre de chez elle en robe de soie chair, au-dessus de laquelle son visage était de la même nuance, comme un nuage au soleil couché, c'était tous les plaisir du faubourg Saint-Germain que je voyais tenir devant moi, sous ce petit volume, entre ces valves glacées de nacre rose. (II,36)

On peut parfois se lasser du jeu de la métaphore filée, proliférant jusqu'au kitsch, qui fait le charme irritant de maints morceaux de bravoure, comme autant de tableaux ironiques du brillant de la vie mondaine ; ainsi « la meute éparse, magnifique et désœuvrée des grands valets de pied » qui, à l'arrivée d'un invité, « soulevant leurs nobles profils aigus de lévriers » se dressent et, forment cercle autour de Swann, hôte tardif d'une fête ; ouverture sur un festival d'analogies animalières et picturales, qui enchaîne sur les invités, et c'est alors la série des « monocles » décrits chacun dans son individualité, jusqu'au rapprochement incongru de la « grosse tête de carpe aux yeux ronds » de M. de Palancy avec un personnage des *Vices et des Vertus* de Giotto à Padoue. (I,324-327)

Dans le genre « tableau baroque », on se rappelle aussi la description de la baignoire de la princesse de Guermantes à l'Opéra : la métaphore développée sur vingt pages est déclenchée par les connotations du mot « baignoire » : « Le couloir qu'on lui désigna après avoir prononcé le mot baignoire, et dans lequel il s'engagea, était humide et lézardé et semblait conduire à des grottes marines, au royaume mythologique des nymphes des eaux ». Traversée par d'autres métaphores, interrompue mais sans cesse reprise, elle se poursuit dans l'évocation exubérante d'un monde de « blanches déités » habitant ces sombres séjours et de « monstres marins flottant au fond de l'ancre ». Au moment où l'envie d'applaudir ce flot de trouvailles se mêle de quelque impatience devant leur surabondance, surgit, image radieuse et presque simple, la grâce inattendue du sourire de la duchesse de Guermantes, bouquet final de ces jeux d'eau :

La duchesse, de déesse devenue femme et me semblant tout d'un coup mille fois plus belle, leva vers moi la main gantée de blanc qu'elle tenait appuyée sur le rebord de la loge, l'agita en signe d'amitié et (...) fit pleuvoir sur moi l'averse étincelante de son sourire. (II,59)

Mais cette virtuosité descriptive par laquelle le narrateur invite à partager les jeux de son imagination n'exclut pas les métaphores les plus simples, dont la justesse peut rencontrer l'expérience de chacun ; ainsi lorsqu'Odette, prise dans l'insistance jalouse de Swann, cherche à se dérober « par un sursaut à l'étreinte de sa question », (I,362) ou que s'impose l'évidence de cette association soudaine chez le narrateur : « Cette idée de la mort s'installa définitivement en moi comme fait un amour. » (III,1042)

Entre les deux extrêmes du baroque et de l'épure se déploie la diversité formelle du processus métaphorique, partout présent dans la description des personnes comme dans les commentaires de leurs propos ; comme, dans la soirée Guermantes, cette appréciation des « généalogies » qui font toute la conversation et dont s'excuse à mi-voix la duchesse « incapable de comprendre le genre de charme que je pouvais trouver chez elle et d'avoir l'humilité de me plaire comme un herbier plein de plantes démodées » (II,532)

Arrêtons-nous sur la relation formelle établie ici par *comme* entre deux objets aussi différents que la généalogie nobiliaire et la classification de plantes oubliées. Cette conjonction dont Proust fait un usage constant est, selon la définition de la rhétorique, ce qui distingue la comparaison de la métaphore dans cette figure commune qui « transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient

qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit.»⁹ « Il est comme un lion » diffère de « C'est un lion », nous dit Du Marsais, qui précise bizarrement que, dans le deuxième cas, la comparaison « n'est que dans l'esprit et non dans les termes ». On peut saisir, dans l'exemple de la duchesse comparée à un herbier, l'intérêt stylistique de cette différence : alors qu'il aurait été incongru et abrupt de dire de la duchesse qu'elle n'était qu'un herbier, le « terme » *comme*, par sa combinaison avec *plaire*, permet d'insérer la comparaison dans une phrase qui, la développant, dessine un objet d'une grâce inattendue. J'y vois un exemple de cette « beauté grammaticale » que Proust reconnaissait à Flaubert¹⁰, une utilisation savante de la syntaxe qui est la marque de sa propre écriture, étoffant chaque terme d'une condensation métaphorique et métonymique déployée dans la structure de la phrase. Étendre la comparaison à toute une phrase permet parfois d'atténuer la brutalité d'une mise en rapport directe en même temps que de l'élargir aux dimensions d'un tableau : ainsi de Madame d'Arpajon vieillie, qui « semblait, comme une lourde nageuse, qui ne voit plus le rivage qu'à une grande distance, repousser avec peine les flots qui la submergeaient. » (III,937) De plus, cet emploi de *comme* est souvent compliqué d'une circonstance qui se développe dans une subordonnée : « J'avais le vertige de voir au-dessous de moi, en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années. » (III,1047) Dans ce cas, un enchaînement plus ample retrouve parfois l'emphase d'une période à l'antique ; ainsi, pour dire l'apparition inattendue de « la petite phrase » de la sonate dans le septuor de Vinteuil :

Comme quand dans un pays qu'on croit ne pas connaître (...) après avoir tourné un chemin, on se trouve tout d'un coup déboucher dans un autre dont les moindres recoins nous sont familiers (...), ainsi, tout d'un coup, je me reconnus au milieu de cette musique nouvelle pour moi, en pleine sonate de Vinteuil ; et, plus merveilleuse qu'une adolescente, la petite phrase, enveloppée, harnachée d'argent, toute ruisselantes de sonorités brillantes, légères et douces comme des écharpes, vint à moi, reconnaissable sous ces parures nouvelles. » (III,249)

On voit dans ce passage que les adjectifs - que la comparaison y soit explicite (*plus merveilleuses*) ou implicite dans leur sémantisme (*ruisselantes*) - sont parmi les éléments favoris du jeu métaphorique qui combine ainsi la richesse du lexique et la rigueur de la structure grammaticale. C'est ce que permettent aussi les verbes *sembler*, *paraître*, *avoir l'air* qui donnent aux perceptions évoquées le contour légèrement hésitant de l'imagination à la recherche des mots justes. Ils remplacent l'identité un peu rude de la métaphore - « la rose inconnue que sont les joues d'Albertine » - ou le soulignement par *comme*, par la suggestion d'une association qui n'existe que pour le narrateur :

Il me semblait que j'aurais, sur les deux joues de la jeune fille, embrassé toute la plage de Balbec. » (II,363-64)

Les termes *semblable*, *pareil*, *analogue*, *le même*, *une sorte de* jouent de la même façon. Ainsi dans l'évocation du salon Guermantes, une suite de rapprochements induits par ces variantes formelles, associées au conditionnel passé qui renvoie dans l'irréel les désirs à peine nés, dessine l'image excitante et décevante de « toute une élégance verbale, alimentée par une véritable richesse intérieure » :

Mais comme celle-ci, dans l'oisiveté mondaine, reste sans emploi, elle s'épanchait parfois, cherchait un dérivatif en une sorte d'effusion fugitive, d'autant plus anxieuse, qui aurait pu, de la part de Mme de Guermantes faire croire à de l'affection. (...) une sorte d'ivresse nullement sensuelle, analogue à celle que la musique donne à certaines personnes ; (...) quelqu'un avec qui elle eût souhaité de faire durer la soirée, tout en sentant avec mélancolie qu'un tel prolongement n'aurait pu mener à autre chose qu'à de vaines causeries où rien n'aurait passé du plaisir nerveux, de l'émotion passagère, semblable aux premières chaleurs du printemps par l'impression qu'elles laissent de lassitude et de tristesse. (II,545-546)

Parfois, quand se déploie « le monde enchanté des noms », les rapprochements s'imposent comme des visions :

A voir de nom de Féterne, qui depuis mon séjour à Balbec était pour moi un nom de château, devenir un nom de famille, j'eus le même étonnement que dans une féerie où des tourelles et un perron s'animent et deviennent des personnes »; et de la conversation de M. de Guermantes surgissent de troublantes apparitions : « Je crus voir sous la chemise banale aux simples boutons de perle, saigner dans deux globes de cristal ces augustes reliques : le cœur de Mme de Praslin et du duc de Berri. (II, 541 ; 536)

La stricte métaphore, en construction prédicative, est plus rare et un peu solennelle, comme si elle annonçait un développement rhétorique : « Les chagrins sont des serviteurs, obscurs, détestés (...) » ; « Un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés. » (II, 903 ; 910) Le plus souvent, elle est annoncée et poursuivie par une suite d'associations et de comparaisons sur un thème commun, qui baignent dans un ensemble de la même tonalité. Ainsi telle attribution abrupte « la belle construction féodale qu'est le titre de duc de Nemours ou de duc de Chevreuse » est à la fois annoncée par un commentaire sur les souvenirs de M. de Guermantes qui « donnaient à sa conversation un bel air d'ancienne demeure », puis déployée dans un ample mouvement à la Du Bellay :

Telle l'aristocratie en sa construction lourde, percée de rares fenêtres, laissant entrer peu de jour, montrant le même manque d'envolée, mais aussi la même puissance massive et aveuglée que l'architecture romane, enferme toute l'histoire, l'emmure et la renfrogne ;

Ainsi les espaces de ma mémoire se couvraient peu à peu de noms. » II (536-40)

Le premier moment de la période, entièrement métaphorique, associe une syntaxe savante et le lexique le plus précis pour épingler les traits pertinents de l'aristocratie : puissance ancienne, aveuglement, enfermement, ennui ; tandis que le deuxième moment annonce, par le verbe *se couvrir*, la métaphore par laquelle le narrateur, après la mort d'Albertine, commencera à se détacher de cette vie mondaine, « cette vaine activité qui nous fait perdre le temps à tapisser notre vie d'une végétation humaine vivace mais parasite ». (I, 594)

On voit dans les trois verbes qui fixent ces particularités sociales – *enfermer*, *emmurer*, *renfrogner* – que la teneur métaphorique de leur sémantisme n'a besoin d'aucun moyen plus explicite de comparaison. Le même effet est produit par la construction nominale fréquente où le comparant est déterminé par le comparé, ainsi : « le fuselage de ses longues mains » (II, 520), « cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme » (I, 350) ou cette image du sommeil d'Albertine : « Alors, sentant que son sommeil était dans son plein, que je ne me heurterais pas à des écueils de conscience recouverts maintenant par la pleine mer du sommeil profond, je me couchais le long d'elle (...) ; moi-même j'étais déplacé légèrement par son mouvement régulier : je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine. » (III, 72) ; évocation qui, sans terme de comparaison ni relation prédicative explicite, combine par le seul lexique, la métaphore du sommeil profond et la métonymie de l'embarquement.

C'est là le mode d'écriture le plus courant dans la *Recherche* : le lexique descriptif (verbes, noms, adjectifs) est chargé de métaphores, l'habileté étant de les rendre « naturelles » tant la justesse des rapports suggérés fait oublier qu'ils sont produits par « figures », autrement dit à l'inverse de ce que la rhétorique définit comme la façon de parler naturelle. Cependant, la fluidité de ces phrases surprenantes a exigé de travailler cette matière rebelle que sont les mots ; le narrateur n'hésite pas à parler de « labeur » lorsque, troublé par « cette habileté vulcanienne » qu'il découvre chez Vinteuil comme chez Wagner, il interroge :

Serait-ce elle qui donnerait chez les grands artistes l'illusion d'une originalité foncière, en apparence reflet d'une réalité plus qu'humaine, en fait produit d'un laurier industriel ? (III, 162)

Car la *Recherche* est aussi, avant tout peut-être, le récit des obstacles à plusieurs reprises contournés jusqu'à ce que « l'appel » de l'œuvre à réaliser triomphe sur la paresse et la tentation de les fuir. C'est le thème de l'objet caché, de la chose inconnue que font pressentir les impressions sensibles d'un « reflet de soleil », d'une « odeur de chemin », ou « les lignes remuantes au soleil » des clochers de Martinville et la conviction que le plaisir « irraisonné » qui les accompagne, imposerait de « tâcher d'apercevoir ce qui se cachait derrière elles. » ; mais « je ne tardais pas à me chercher à moi-même des excuses qui me permettent de me dérober à ces efforts et de m'épargner cette fatigue. » :

Alors je ne m'occupais plus de cette chose inconnue qui s'enveloppait d'une forme ou d'un parfum bien tranquille puisque je la ramenais à la maison, protégée par le revêtement d'images sous lesquelles je la retrouverais vivante, comme les poissons que, les jours où on m'avait laissé aller à la pêche, je rapportais dans mon panier, couverts par une couche d'herbe qui préservait leur fraîcheur. (I, 178-179)

Mais il faudra un long apprentissage et des exercices qu'on peut dire « spirituels », pour faire émerger cet être obscur qui, à la fois, appelle et repousse les mots : c'est « le travail de l'artiste de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent (...) cette vie qui ne peut pas s'observer, dont les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées. » (III, 896)

Les traces de ce double travail de mémoire et d'écriture sont manifestes dans les variantes des manuscrits et dans des pages laissées longtemps inédites qu'on peut comparer à certains passages du manuscrit publié. Ainsi, à la fin du *Temps Retrouvé*, l'image du vieux duc de Guermantes, qui semblait avoir peu vieilli tant qu'il restait assis sur une chaise qui cachait le nombre des années « au-dessous de lui » ; mais dès qu'il s'était levé et avait voulu se tenir debout ; « il avait vacillé sur des jambes flageolantes (...) et ne s'était avancé qu'en tremblant comme une feuille, sur le sommet peu praticable de quatre-vingt-trois années ». Cette anacoluthie hardie transforme une métaphore figée (trembler comme une feuille) en une vision inquiétante qu'une longue comparaison développe :

Comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses, grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient. (III, 1047 - 48)

La métaphore des échasses, siège d'une vie inquiétante, celle des arbres dont elles furent faites, était présente dans le « cahier brouillon » de 1911, sous la forme suivante :

Et comme si les hommes étaient des sortes d'échassiers, grimpés sur leurs années écoulées qui grandissaient sans cesse, leur rendant la marche de plus en plus vertigineuse et périlleuse, et qui tout d'un coup tombaient.

La substitution des échasses à la métaphore des hommes-échassiers, le trait inquiétant de leur vie végétale et l'excès introduit par la comparaison des clochers, transforment ce qui était une vision pitoyable et dérisoire en un cauchemar où le narrateur se trouve pris : « Je m'effrayais que les miennes fussent déjà si hautes sous mes pas. »

L'épisode le plus célèbre, la « madeleine », devenue métonymie de la *Recherche*, sinon de Proust, est le produit d'une métamorphose encore plus frappante. Un passage du *Contre Sainte-Beuve* (qui est daté des années 1908-1910) en donne une première version en une demi-page : une soirée d'hiver, le thé apporté par « la vieille cuisinière », une tranche de pain grillé et « la sensation de son amollissement », le « trouble » qui s'ensuit (odeurs, lumière, bonheur), l'attente immobile et soudain la révélation :

(...) je ne comprenais pas et m'attachant toujours à ce bout de pain trempé qui semblait produire tant de merveilles, quand soudain les cloisons ébranlées de ma mémoire cédèrent et ce furent les étés, (...) la charge incessante des heures bienheureuses. Alors je me rappelai : (...) tous les jours je descendais dans la chambre de mon grand-père qui prenait son thé. Il y trempait une biscotte et me la donnait à manger. » (54)

C'est bien la même expérience, en des termes très proches, que celle rapportée dans le début de la *Recherche* qui parle de « trouble », « plaisir délicieux », « puissante joie », « sensation extraordinaire de lumière, de bonheur », mais un développement beaucoup plus long, dans le texte définitif, en précise tous les détails. Je retiendrai en particulier le plaisir pris à analyser longuement la sensation et à substituer à ce « bout de pain trempé » un de « ces gâteaux courts et dodus » qui semblent avoir été moulés « dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques (...) petit coquillage de pâtisserie, si grassement sensuel sous son plissage sévère et dévot », suite de métaphores, explicites ou implicites, associant dévotion et volupté. Plus intéressantes encore que ce supplément de grâce, un ensemble nouveau de métaphores d'un autre ordre, proprement poétiques, traduisent l'effort du déchiffrement, la difficulté à mettre au jour la chose inconnue qui, à la fois, appelle et se dérobe, ne livrant d'abord que « l'évidence de sa félicité, de sa réalité ». A l'image déjà forte de la première version – « les cloisons ébranlées de ma mémoire cédèrent » - succède l'apparition hésitante, sans cesse menacée de disparaître, d'un être nouveau dont on sait seulement qu'il est obscur et vivant, à la fois matériel et spirituel, et qu'aucun concept répertorié ne pourrait d'abord nommer :

Je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré à une grande profondeur, (...) cela monte lentement, (...) ce qui palpite ainsi au fond de moi (...) se débat trop loin, trop confusément ; (...) il est arrêté, redescendu peut-être; qui sait s'il remontera jamais de sa nuit ? » (I, 45-54)

Cette émergence laborieuse – « Dix fois il me faut recommencer, me pencher vers lui » - de ce « quelque chose » (« cela ») qui n'existe pas encore, n'a pour se dire que les métaphores des vagues mouvements d'un corps vivant et les transpositions visuelles de formes insaisissables : « reflet neutre », « tourbillon des couleurs remuées », jusqu'à cette synesthésie mystérieuse où il serait vain de chercher à séparer comparant et comparé : « J'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées. »

Ainsi, dès le début du premier volume, est annoncé avec une grande précision le cœur du projet proustien, donner forme aux sensations perdues en les enserrant dans le corps des mots. « Chercher ? pas seulement : créer », affirme le narrateur de la madeleine, assuré dès ce moment qu'« il est en face de quelque chose qui n'existe pas encore et que seul il peut réaliser et faire entrer dans sa lumière. » (I,45) « Le livre intérieur de signes inconnus » dont la lecture consiste en « un acte de création », la « puissante joie » attachée à cette expérience et la conviction qu'avec « l'édifice immense du souvenir » elle porte toute l'œuvre à venir, ces thèmes sont longuement développés dans les dernières pages du *Temps Retrouvé*, dont on sait qu'elles ont en fait précédé l'écriture du reste.¹¹

C'est aussi dans ce dernier volume que, dans une vision plus mystique que théorique de l'essence de l'œuvre d'art, est développé le principe d'une constante transposition du réel, où le rôle de la métaphore est décisif. Car il s'agit de « convertir les sensations en leur équivalent spirituel » ; l'écrivain, loin de se contenter de « décrire les choses » comme dans la littérature réaliste, doit les mettre en rapport et « en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore » (III, 873-889), travail acharné que le narrateur (l'auteur ici) craint de ne plus avoir le temps de mener à bien, mais aussi véritable renaissance :

L'être qui était rené en moi, (...) cet être là ne se nourrit que de l'essence des choses, en elles seulement il trouve sa subsistance, ses délices ; (...) on comprend que le mot

de « mort » n'ait pas de sens pour lui ; situé hors du temps, que pourrait-il craindre de l'avenir ? (III, 873)

On sait que Proust prévoyait en 1918¹² d'intituler « L'Adoration perpétuelle » cette dernière partie, étrange et conquérante, qui s'achève sur la foi dans son œuvre et la hantise de sa mort. L'exaltation de ces pages évoque Baudelaire, « le but de mystique nature » de *La mort des artistes*. Proust qui disait « l'aimer à la folie » rappelle ses « analogies inspiratrices » et place sous son patronage sa propre décision d'écrire : « J'allais chercher à me rappeler les pièces de Baudelaire à la base desquelles se trouve ainsi une sensation transposée, pour achever de me replacer dans une filiation aussi noble » (III, 996) ; mais, à la différence du « gouffre » sur lequel s'achève *Le Voyage*, on retiendra la joie qui éclatait devant la révélation de la tâche à accomplir, « cette joie inconnue, l'espérance mystique de l'Ange écarlate du Matin » que lui a apportée la musique de Vinteuil, l'appel mystérieux du septuor : « l'étrange appel que je ne cesserais plus jamais d'entendre comme la promesse qu'il existe autre chose, réalisable par l'art sans doute, que le néant que j'avais trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même. » (III, 263). Cette joie, il l'entendait aussi dans la musique de Wagner dont il dit que « Chez lui, quelle que soit la tristesse du poète, elle est consolée, surpassée – c'est à dire malheureusement un peu détruite – par l'allégresse du fabricant ». La virtuosité joyeuse de la « fabrique », n'est-ce pas aussi la sienne ? Elle est du moins la source de cet élan vers l'ailleurs, plus réel que la vie, dont, à la différence de Baudelaire et de Wagner, il ne prend pas entièrement au sérieux le lyrisme qu'il lui inspire :

Je continuais à jouer *Tristan*. Séparé de Wagner par la cloison sonore, je l'entendais exulter, m'inviter à partager sa joie, j'entendais redoubler le rire immortellement jeune de Siegfried ; du reste plus merveilleusement frappées étaient ces phrases, l'habileté technique de l'ouvrier ne servaient qu'à leur faire plus librement quitter la terre, oiseaux pareils non au cygne de Lohengrin mais à cet aéroplane que j'avais vu à Balbec changer son énergie en élévation, planer au-dessus des flots et se perdre dans le ciel. Peut-être comme les oiseaux qui montent le plus haut, qui volent le plus vite, ont une aile plus puissante, fallait-il de ces appareils vraiment matériels pour explorer l'infini, de ces cent vingt chevaux marque Mystère, où pourtant, si haut qu'on plane, on est un peu empêché de goûter le silence des espaces par le puissant ronflement du moteur ! (III, 162)

Notes

¹ Les références sont celles de l'édition Gallimard, Pléiade, 1954.

² Par Bernard Brun pour le séminaire de l'équipe Proust à l'ITEM ; je le remercie pour cette invitation et pour les conseils et informations qu'il m'a généreusement fournis.

³ Je mets à part F. Rastier qui lui accorde toute sa place dans sa sémantique interprétative, et A. Culioli qui s'y intéresse pour sa proximité avec le processus de glissement sémantique et pour son caractère spontané, voire « primitif ». Cf. A. Culioli, Cl. Normand *Onze rencontres sur le langage et les langues*, Ophrys 2005.

⁴ « A propos du style de Flaubert » (1920) in : Marcel Proust, *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, préface d'A. Compagnon, p. 64, Complexe, Bruxelles 1987.

⁵ *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Nouveaux mélanges*, préface de B. de Fallois, Gallimard, 1954, p.182-183.

⁶ *Cours et séminaires au Collège de France*, Cours I et II, 1978-1979 et 1979-1980, édité par N. Léger, Seuil Imec, 2003, p.129.

⁷ « Lettre à Jacques Rivière » (1920) in *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*, p.107 cf. note 4.

⁸ « Sur l'art : Pour Jacques-Emile Blanche » (1919) in op. cit. note 7, p. 39.

⁹ Du Marsais, *Traité des tropes*, 1730, cité dans l'éd. de 1977, p.112, supplément au n°38 du *Nouveau Commerce*.

¹⁰ « A propos du style de Flaubert », cf. note 4.

¹¹ Cf. note de B. de Fallois dans la préface au *Contre Sainte-Beuve*, p. 23.

¹² Plan paru avec l'annonce *Sous presse*, dans l'édition de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1918), Gallimard, NRF.