

La lunette de Proust

Une étude de la métaphore baroque dans l'œuvre proustienne

Inês Espås Bartolo

Våren 2006

Mastergrad i fransk litteratur

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

La lunette de Proust

Une étude de la métaphore baroque dans l'œuvre proustienne

Inês Espås Bartolo

Veileder: Karin Gundersen

Våren 2006

Mastergrad i fransk litteratur

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

UNIVERSITETET I OSLO

REMERCIEMENTS

Mes remerciements s'adressent tout particulièrement à ma directrice de mémoire, Mme Karin Gundersen, professeur à l'université d'Oslo, qui m'a encouragée et inspirée tout au long du travail. Son savoir et sa lucidité ont été indispensables à l'accomplissement de ce mémoire.

Je voudrais aussi exprimer ma reconnaissance à M. Yves Hersant, directeur d'études à l'EHESS à Paris. Il m'a donné des conseils utiles au sujet du présent mémoire, et il m'a invitée à participer à son séminaire, « Curiosité et émerveillement », l'automne 2005. Une grande partie de mon travail a été inspirée par ce séminaire.

Finalement, j'aimerais remercier Astrid Nome et Andreas Krogvold d'avoir eu la gentillesse de relire mon mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

1. Introduction	5
2. Extension du domaine de la métaphore	9
2.1. La machine rhétorique et les figures	9
2.2. La métaphore selon Dumarsais et Fontanier	12
2.3. La métaphore proustienne selon Genette et Ricardou	13
2.4. Tesauro et la métaphore baroque	20
2.5. Récapitulation	23
3. Proust et Psyché	24
3.1. Le mythe de Psyché	24
3.1.1 La curiosité	26
3.1.2. L'émerveillement	26
3.1.3 L'altérité	27
3.2. Psyché et le Baroque	28
3.3. Albertine dormante	30
3.3.1. La curiosité	30
3.3.2. L'émerveillement	31
3.3.2.1. L'hypotypose	32
3.3.2.2. Le mouvement et la métamorphose	36
3.3.3. L'altérité	39
3.3.3.1. Une absence présente	39
3.3.3.2. Ostentation et déguisement	40
3.3.3.3. Distance et différence	41
3.4. Récapitulation	44
4. Deleuze : l'art et la métaphore	46
4.1. La hiérarchie des signes	46
4.2. La prisonnière	49
4.3. Les signes de l'art et la métaphore	51
4.4. Genette : contre l'esthétique essentialiste	53
4.5. Récapitulation	55
5. La vision des jeunes filles	56
5.1. La curiosité	57
5.2. L'émerveillement	58
5.2.1. L'état préverbal de la métaphore	61
5.2.2. Elstir et la peinture	62
5.2.3. La sonate de Vinteuil	63
5.2.4. L'émerveillement et le mystique	64
5.3. L'altérité	67
5.3.1. Différence et répétition	70
5.4. Récapitulation	73
6. La métaphore comme figure interprétative	74
6.1. Désintéressement et désir	74
6.2. Le cercle herméneutique	76
6.3. Narcisse	79
6.4. Récapitulation	80
7. Conclusion : l'apprentissage métaphorique	81
Bibliographie	85

1. INTRODUCTION

J'ai fait un effort pour aimer Proust.

Quand j'ai commencé à lire sa monstrueuse œuvre il y a trois ans, je ne croyais pas que je finirais la lecture. Ses phrases extrêmement longues, ses descriptions minutieuses de la vie mondaine ; je ne croyais pas que je supporterais trois mille pages en compagnie de Marcel Proust.

Mais j'ai eu de la patience. En effet, ce n'est que quand j'ai commencé à relire la Recherche que j'ai eu ma récompense. En relisant *La Prisonnière* j'ai été touchée par une scène que j'avais ignorée lors de la première lecture : Albertine étendue sur le lit du narrateur, transformée en tige de fleur. La vivacité¹ de cette métaphore me bouleversait, et, dès lors, l'œuvre de Proust ne m'était plus indifférente. Une fois cette métaphore trouvée, je me suis rendue compte que l'œuvre était pleine de ces images vivaces.

La découverte d'Albertine dormante a soulevé une question importante : quelle est la fonction de la métaphore proustienne ? Tout en sachant que de nombreux critiques ont abordé ce problème, j'ai décidé de faire un travail là-dessus. La plupart des critiques se sont concentrés sur le rapport entre la métaphore et la notion du temps, ou plus précisément la mémoire involontaire. S'ils ont mis l'accent sur ce rapport, c'est justement parce que Proust lui-même le souligne dans le dernier tome de la *Recherche*². Le temps perdu ne peut être capté que dans l'œuvre d'art, et la métaphore joue un rôle primordial dans cette œuvre d'art : en réunissant une sensation passée et une sensation présente par un point commun, elle met en scène l'idée du temps, *le temps pur*.

Dans ce travail, nous parlerons peu de la problématique du temps ; nous nous intéresserons plutôt à l'aspect visuel de la métaphore. Quelles sont les implications du spectacle merveilleux de la métaphore proustienne ? Pour mettre en relief cette question, nous prendrons appui sur l'ouvrage d'Yves Hersant sur Tesauro et la métaphore baroque³ ; ce qui nous permet de proposer une nouvelle approche à la métaphore proustienne. Ce rhéteur jésuite, Emanuele Tesauro, place la métaphore au centre de la rhétorique. En proposant une

¹ Quand je dis « vivacité », je pense au caractère vif et instantané de cette métaphore (même si l'objet de la métaphore, Albertine dormante, est immobile).

² “Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément [...] On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, 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. Même, ainsi que la vie, quand 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” (M. Proust, *Le temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1990, p.196).

³ Y. Hersant, *La métaphore baroque*, Paris, Seuil, 2001.

définition élargie de la métaphore, celle-ci domine le domaine de l'*elocutio*. Mais encore plus important : la métaphore est un instrument d'optique qui nous fait découvrir des ressemblances surprenantes entre des choses éloignées. Donc, la métaphore n'est pas un ornement stylistique, elle est un moyen de connaissance. Rappelons que Tesauro est fortement inspiré par Aristote qui accorde une position privilégiée à la métaphore dans sa *Poétique* : l'important pour le métaphoriste, c'est de voir des des ressemblances⁴.

La rhétorique baroque de Tesauro s'applique parfaitement à l'œuvre de Proust : la métaphore proustienne assume une fonction intellectuelle. Les ressemblances soulignées par la métaphore déclenchent des réflexions essentielles à la compréhension de l'esthétique proustienne. On ne peut pas séparer les métaphores de Proust de la thématique de son œuvre ; elles représentent une façon de penser propre à son écriture. L'une des caractéristiques de cette façon de penser, c'est l'autoréflexion : la métaphore s'accompagne toujours d'une interrogation sur sa propre nature.

Comment structurer ce travail ? L'automne 2005, j'ai eu la chance de participer au séminaire d'Yves Hersant à l'École des hautes études en sciences sociales à Paris. Ce séminaire s'intitulait « Curiosité et émerveillement », et il portait sur la Renaissance. Même si Hersant ne parlait ni de la métaphore ni de Proust lors de ce séminaire, j'ai trouvé que les problématiques dont il parlait, illustraient bien quelques aspects importants de la métaphore proustienne. Lorsqu'il évoquait le mythe de Psyché comme exemple de l'incarnation de la curiosité, j'ai été frappée par la ressemblance thématique entre ce mythe et cette scène décrivant Albertine dormante que j'ai évoquée au début de ce chapitre. Le rapport entre désir de voir et désir de savoir, les implications philosophiques de l'émerveillement, et la problématique de l'altérité sont des thèmes que les deux textes ont en commun. Donc, j'ai choisi d'organiser mon travail sur la métaphore proustienne selon les thèmes du mythe de Psyché – curiosité, émerveillement et altérité. Ces thèmes seront systématiquement mobilisés dans les deux analyses textuelles.

Si nous rapprochons les thèmes de Psyché au texte de Proust, c'est aussi pour illustrer le principe de la métaphore baroque retrouvée dans l'œuvre de Proust : rapprocher deux éléments différents, séparés d'une grande distance. Comme Tesauro et Proust proposent des définitions très étendues de la métaphore, elle ne porterait pas seulement sur des objets, mais aussi sur des textes. Donc, c'est la métaphore baroque qui nous permet de rapprocher ces deux

⁴ « [...] le plus important de beaucoup, c'est de savoir faire les métaphores ; car cela seul ne peut être repris d'un autre, et c'est le signe d'une nature bien douée. Bien faire les métaphores, c'est voir le semblable. » (Aristote, *La Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980, p.117).

textes. Ce rapprochement crée un mouvement complexe qui va dans les deux sens : la métaphore dit quelque chose sur le rapport entre Psyché et Proust, mais ce rapport dit en même temps quelque chose sur la métaphore⁵. Ainsi proposons-nous une métaphore réciproque où les deux éléments s'éclaircissent mutuellement.

D'abord, nous allons regarder le système dont la métaphore classique fait partie : la rhétorique. Nous mettrons naturellement l'accent sur le domaine des figures, et nous comparerons les définitions de la métaphore classique de Dumarsais et Fontanier. Ensuite nous allons étudier deux articles importants de la recherche proustienne, et nous verrons que la métaphore proustienne s'écarte de la métaphore classique. Finalement, nous étudierons la métaphore baroque de Tesauro qui, malgré son ancienneté, est très proche de la métaphore proustienne.

Ensuite, nous allons rapprocher le mythe de Psyché à un extrait de l'œuvre proustienne ; la scène d'Albertine dormante. Albertine se transforme en plante, paysage marin et mer sous les yeux du narrateur. Le thème de la curiosité s'impose à travers l'insistance sur le *regard* de Marcel. Puis nous étudierons le thème de l'émerveillement et son rapport avec la métaphore proustienne. Cet émerveillement nous montre que la métaphore est une sorte de métalangage ; elle ne cesse de s'interroger sur sa propre nature. Finalement, nous regarderons le rapport entre la métaphore et l'Autre, représenté par Albertine. Comme la métaphore met en place une distance, elle nous fait voir la différence entre le moi et l'Autre.

Dans le quatrième chapitre, nous poursuivrons cette esthétique de la différence en étudiant l'ouvrage célèbre de Gilles Deleuze, *Proust et les signes*. Deleuze crée une hiérarchie des signes, où les signes de l'art sont supérieurs aux autres grâce à leur capacité de révéler l'Essence qui est une différence absolue. Nous étudierons le rôle ambigu de la métaphore dans l'ouvrage de Deleuze.

Puis, nous allons reprendre le texte de Proust, mais cette fois-ci nous nous concentrerons sur une autre métaphore vivace : la procession des jeunes filles sur la plage, tirée de *A l'ombre de jeunes filles en fleurs*. Encore une fois nous appliquerons les trois thèmes de Psyché au texte de Proust ; le leitmotiv de cette analyse sera la question suivante : qu'est-ce que voir ? Nous allons voir que les trois thèmes de Psyché éclaircissent cette question. De même, nous chercherons à établir des liens avec d'autres thèmes proustiens : la mémoire involontaire, la peinture d'Elstir et la sonate de Vinteuil.

⁵ En ce sens, notre lecture va attester une des caractéristiques fondamentales de l'analyse intertextuelle.

Enfin, nous élargirons notre problématique : la métaphore conçue comme une méthode d'interprétation. Le narrateur regardant Albertine dormante pourrait aussi bien être considéré comme un interprète devant une œuvre d'art. La métaphore étant à la fois ressemblance et différence, elle fait penser au mouvement du cercle herméneutique : il faut osciller entre distance et abolition de distance pour interpréter un texte ; il faut voir à la fois la partie et le tout. Ainsi la métaphore enseigne-t-elle une méthode de lecture.

A la recherche du temps perdu est le récit d'un processus artistique : le narrateur apprendra que la vérité ne peut être révélée que dans l'œuvre d'art. La structure métaphorique de la mémoire involontaire deviendra l'idéal de cette œuvre d'art. Toutefois, le processus artistique du narrateur n'est pas uniquement lié à la mémoire involontaire : la métaphore proustienne n'est pas une simple réminiscence. La métaphore de Proust est également une métaphore baroque : une « lumineuse lunette »⁶ qui nous apprend à voir les corrélations entre des objets différents et des textes éloignés les uns des autres. De cette manière, la métaphore devient un moyen de connaissance.

⁶ Tesauro in : Hersant, p. 65.

2. EXTENSION DU DOMAINE DE LA MÉTAPHORE

Qu'est-ce qu'une métaphore ? Dans ce travail, nous allons voir que cette question provoque des réponses divergentes selon les différentes traditions et les différents auteurs : alors que les définitions de Dumarsais et Fontanier sont assez rigides, Tesauro, et ensuite Proust, font déborder le cadre de la métaphore classique. Pour situer la problématique de la métaphore, il faut dégager quelques généralités de la rhétorique classique : qu'est-ce que la rhétorique ? Quelle est la position des figures dans le système rhétorique ?

2.1. LA MACHINE RHÉTORIQUE ET LES FIGURES

Dans « L'ancienne rhétorique », Roland Barthes insiste sur la nature complexe de la rhétorique : elle est à la fois une pratique et une théorie ; elle est action et réflexion en même temps. D'une part elle nous donne une recette de persuasion, d'autre part elle est un métalangage, un « discours sur le discours »⁷. La rhétorique révèle une connaissance essentielle : le langage n'est pas innocent ; il est un pouvoir. Maîtrise de la parole signifie maîtrise du monde.

La « machine rhétorique »⁸ comporte cinq opérations : l'*inventio* (les arguments du discours), la *dispositio* (l'organisation du discours), l'*elocutio* (les figures du discours), l'*actio* (l'acte de prononcer son discours), et finalement la *mémoria* (apprendre son discours par cœur). Les trois premières opérations s'appliquent aussi bien à des discours déclamés qu'à des œuvres écrites, alors que les deux dernières concernent l'orateur proprement dit. Tandis que la rhétorique aristotélicienne se concentre sur le raisonnement, et ne s'occupe guère du style, les Latins, Cicéron et Quintilien, s'intéressent davantage aux figures. La rhétorique au Moyen âge et à la Renaissance sera marquée par la tradition des Latins : on parle surtout du style et des figures. Quelques siècles plus tard, la situation de la rhétorique n'a pas changé : le *Traité des tropes* de Dumarsais, et *Les figures du discours* de Fontanier en fournissent bien la preuve.

Pourquoi cette prédilection pour les figures ? Roland Barthes nous propose une explication intéressante, une explication fondée sur la conception du langage des Anciens : il y a deux états de langage : le premier constitue la base du langage, et cette base est le langage quotidien, normal et simple – tout court, le langage propre. Mais sur cette base se greffe un deuxième état du langage : orné, étrange et complexe – c'est le langage figuré. Selon Barthes,

⁷ R. Barthes, « L'ancienne rhétorique », (1970), *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 86.

⁸ *Ibid.*, p. 123.

les Anciens regardaient le langage orné comme vivace et séducteur, alors que le langage propre était considéré comme immobile et plat.

Dumarsais et Fontanier sont les derniers représentants de la rhétorique classique en France, et leurs ouvrages nous proposent une élaboration du domaine de l'*elocutio*. Un siècle sépare les deux auteurs : *Le Traité des tropes* de Dumarsais fut publié en 1730, alors que *Les figures du discours* de Fontanier parurent cent ans plus tard. Tandis que Dumarsais se concentre sur une partie de l'*elocutio*, les tropes, Fontanier s'occupe de tropes, figures et figures non-tropes. A force de vouloir établir des distinctions nettes, il introduit un système classificateur vertigineux ; voilà pourquoi Fontanier a été accusé d' « excès taxinomique »⁹. Si Fontanier introduit toutes ces catégories nouvelles, c'est parce qu'il cherche à préciser le travail de Dumarsais. Fontanier établit des distinctions que l'on chercherait en vain dans l'ouvrage de Dumarsais. Ces distinctions nous serviront dans notre étude de la métaphore ; commençons donc par étudier la différence entre trope, figure et catachrèse :

Ou les tropes en un seul mot offrent un *sens figuré*, ou ils n'offrent qu'un *sens purement extensif*. Dans le premier cas, ce sont de véritables figures, et ces figures peuvent sans doute s'appeler *figures de signification*, puisque c'est par une nouvelle signification du mot qu'elles ont lieu, et que c'est à cette nouvelle signification qu'elles tiennent. Dans le second cas, on peut les appeler *catachrèses*, mot qui exprime si bien et leur nature et leur usage, puisqu'il signifie *abus*, et que *l'extension* du sens est une sorte d'*abus*¹⁰.

Les tropes peuvent être des figures, et ils peuvent aussi être des catachrèses, mais ils ne peuvent pas être les deux à la fois. Comment distinguer entre les trois ? Le trope implique détournement du sens, et il en va de même pour la figure ; elle aussi porte sur le changement du sens. Or, ce qui est important, c'est de distinguer entre sens figuré et sens extensif : la figure naît de la distinction entre sens figuré et sens littéral. Pour qu'il y ait figure, il faut que le sens figuré soit substitué au sens littéral du mot. Cependant, quelques mots peuvent être pris au sens détourné, sans qu'il y ait un sens littéral. Quand on dit « le bras d'une chaise », « bras » est détourné de son sens propre, mais comme le sens littéral n'existe pas (nous n'avons pas une autre expression pour exprimer la même idée), il s'agit d'un sens extensif et non pas d'un sens figuré. Donc, nous avons affaire à un trope-catachrèse et non pas à une figure. Dans « Le discours des figures », Michel Charles introduit une autre explication à cette classification complexe de Fontanier : la distinction entre tropes-catachrèses et tropes-figures est fondée sur la dichotomie entre nécessité et plaisir¹¹. Lorsque le sens détourné est

⁹ G. Genette, introduction in: Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 16.

¹⁰ Fontanier, p. 77.

¹¹ M. Charles, « Le discours des figures », *Rhétorique de la lecture*, Paris, Editions du Seuil, 1977.

nécessaire, puisqu'il n'existe pas de sens propre, il s'agit d'une catachrèse. Si le détournement du sens est motivé par le plaisir, le trope est une figure.

La seconde partie de l'ouvrage de Fontanier traite des figures non-tropes. Donc, il y a des tropes qui ne sont pas des figures, et des figures qui ne sont pas des tropes. Ces figures non-tropes sont divisées en quatre catégories : les figures de construction, les figures d'élocution, les figures de style et les figures de pensée. Pour ces trois premières catégories, le centre d'intérêt n'est plus le détournement du sens : à la place, on met l'accent sur l'écart au niveau de la syntaxe : le pléonasme, l'allitération et l'hypotypose sont des représentants de ces trois premières catégories.

Finissons par regarder la dernière catégorie des figures non-tropes : les figures de pensée. Ces figures se distinguent des autres figures par leur indépendance des mots. Alors que la figure d'élocution dépend totalement de l'organisation de la phrase, la figure de pensée est plus libre :

Si nous n'eussions voulu embrasser dans notre plan que les *figures du discours* [...] il nous eût fallu, par une conséquence nécessaire, en écarter toutes ces figures peut-être mal-à-propos ainsi dénommées, qui ne tiennent qu'à la pensée seule, qu'à la pensée considérée abstractivement, sans égard à la forme qu'elle peut emprunter du langage, qui ne consistent, dis-je, que dans un certain tour d'esprit et d'imagination, et, comme le dit Dumarsais, que dans une manière particulière de penser ou de sentir ; qui, par conséquent, sont indépendantes des mots, de l'expression et du style, et n'en resteraient pas moins les mêmes quant au fond, quant à la substance, avec un style, avec une expression, avec des mots tout-à-fait différents¹².

La prosopopée et le portrait sont des figures de pensée, selon Fontanier.

Pourquoi cette prédilection pour la systématisation, pour la taxonomie ? A quoi servent toutes ces catégories ? Pourquoi ne se contente-t-il pas d'une simple distinction entre figures de mots et figures de pensée ? Etant donné les divergences entre les différents auteurs, la tentative de tout classer semble encore plus absurde. Dans « l'Ancienne Rhétorique », Barthes commente cette « rage taxinomique » :

Pourquoi cette furie de découpage, de dénomination, cette sorte d'activité enivrée du langage sur le langage ? Sans doute (c'est du moins une explication structurale) parce que la rhétorique essaie de coder la parole (et non plus la langue), c'est-à-dire l'espace même où, en principe, cesse le code.¹³

Tandis que la langue est codifiée par la grammaire, la parole est en principe libre. Donc, en essayant de contrôler l'incontrôlable, les rhéteurs sont dans le paradoxe. Peut-être ce paradoxe est-il justement la motivation de ce travail codificateur : le désir de contester l'impossible.

¹² Fontanier, p. 403.

¹³ Barthes, p. 157.

2.2. LA MÉTAPHORE SELON DUMARSAIS ET FONTANIER

Nous avons esquissé les traits de la rhétorique classique, et nous avons mis l'accent sur le domaine de l'elocutio en nous appuyant sur Dumarsais, et surtout Fontanier. Dans ce qui suit, nous passons à notre objet d'étude principal : la métaphore. Encore une fois nous consulterons les ouvrages de Dumarsais et Fontanier.

Commençons par Dumarsais. D'après sa définition, la métaphore est une figure qui se caractérise par le transport de sens¹⁴ : on donne à un mot la signification d'un autre mot. La métaphore est donc un trope-figure : elle est détournement de sens. Le sens propre du terme s'efface, et le sens figuré l'emporte. La métaphore est une sorte de comparaison, mais elle n'est pas explicite. A la différence de la comparaison, qui est explicite en raison du mot «comme », la métaphore n'est comparaison que dans l'esprit du lecteur. Dumarsais note que la métaphore s'emploie parfois pour exprimer des idées pour lesquelles nous ne trouvons pas de mots adéquats. Il fait référence à quelques métaphores assez conventionnelles, comme « le cœur tendre » et « le cœur dur »¹⁵, mais dans cette remarque il y a assurément l'idée du caractère ingénieux de la métaphore : « [...] elle [la métaphore] supplée par les images et les idées accessoires aux mots que la langue ne peut lui fournir ; et il arrive même, comme nous l'avons déjà dit, que ces images et ces idées accessoires occupent l'esprit plus agréablement que si l'on se servait de mots propres, et qu'elles rendent le discours plus énergique [...] »¹⁶.

Dans *Les figures du discours* de Fontanier, la métaphore est classée comme « trope par ressemblance ». Il la définit ainsi : « Les tropes par ressemblance consiste à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie. »¹⁷ Comme Dumarsais, Fontanier parle également de transport et d'analogie, et lui aussi met l'accent sur l'aspect frappant de la métaphore. De même note-t-il que cette figure est plus variée que ne le sont la métonymie et la synecdoque, parce que toutes sortes de mots peuvent être prises au sens métaphorique (non seulement le nom, mais aussi l'adjectif, l'adverbe et le verbe). Comme Dumarsais, il se réjouit de toutes les possibilités que peut offrir la métaphore, mais il ne reste pas longtemps à méditer sur les qualités poétiques et intellectuelles de cette figure, il se concentre plutôt sur « les conditions nécessaires » : « Il faut qu'elle soit *vraie* et *juste*,

¹⁴ Rappelons que « métaphore » signifie « transport » ou « déplacement » en grec, d'où la définition d'Aristote : « La métaphore est l'application d'un nom impropre, par déplacement soit du genre à l'espèce, soit de l'espèce au genre, soit de l'espèce à l'espèce, soit selon un rapport d'analogie. » (*La Poétique*, p. 107).

¹⁵ Dumarsais, *Traité des tropes* (1730), Le nouveau commerce, 1977, p. 116.

¹⁶ *Ibid.*, p. 116.

¹⁷ Fontanier, p. 99.

lumineuse, noble, naturelle, et enfin cohérente »¹⁸ dit-il, mais il ne cherche pas à problématiser ces conditions.

Dumarsais et Fontanier proposent des définitions très claires sur la métaphore, et nous allons retrouver l'aspect frappant et lumineux de la métaphore dans l'analyse du texte de Proust. Toutefois, il me manque un élément capital : le pourquoi. Pourquoi la métaphore est-elle si séductrice ? Ces derniers représentants français de la rhétorique classique donnent des définitions bien précises, et ils proposent de bons exemples aussi, mais ils disent très peu sur l'aspect intellectuel de la métaphore. Non plus établissent-ils des rapports avec d'autres figures remplissant plus ou moins la même fonction.

2.3. LA MÉTAPHORE PROUSTIENNE SELON GENETTE ET RICARDOU

Il existe de nombreux travaux sur la métaphore proustienne. Ici, je vais me concentrer sur deux théories qui me semblent particulièrement intéressantes dans mon optique : celle de Genette sur le rôle de la métonymie dans la métaphore, et celle de Ricardou sur l'aspect producteur de la métaphore proustienne.

L'article de Genette est une correction : ce que l'on a l'habitude d'appeler métaphore dans l'œuvre de Proust, est en réalité une métonymie. Ou plus précisément : la métaphore proustienne est, dans la plupart des cas, métonymiquement motivée. Les critiques ne sont pas les seuls à se tromper, Proust est de même en proie à cette imprécision. Comparaison, métonymie, synecdoque : il ne fait pas la différence entre elles ; elles sont toutes des *métaphores*.

Stephen Ullmann était le premier à relever cette imprécision terminologique, mais dans cet article, Genette va l'élaborer. Pourquoi Genette insiste-t-il sur cette imprécision ? Certes, ce n'est pas uniquement par pédantisme qu'il a fait ce travail ; nous verrons qu'il aura des conséquences pour la thématique de l'œuvre de Proust

Genette nous rappelle la différence entre métaphore et métonymie : alors que la première se fonde sur le principe de ressemblance, la dernière est liée à la contiguïté, à la proximité. Métaphore et métonymie ne sont pas rivaux – il y a un rapport réciproque entre les deux. Toutes les deux opèrent à l'intérieur de l'univers analogique. Ce que Genette veut montrer, c'est « la présence et l'action des relations de coexistence à l'intérieur même du rapport d'analogie : le rôle de la métonymie *dans la métaphore* »¹⁹

¹⁸ *Ibid.*, p. 102.

¹⁹ G. Genette, "Métonymie chez Proust", *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 42.

Genette évoque deux exemples de l'usage métonymique dans le texte de Proust : il s'agit de deux descriptions différentes de deux clochers semblables. En dépit de la ressemblance entre les deux clochers, ils sont soumis à des comparaisons divergentes : l'un sera comparé à un épi, l'autre à un poisson. Quelle est la motivation de ces deux différentes analogies ? Genette trouvera la réponse dans le contexte. Dans le premier cas, Marcel est en train de regarder la plaine de Méséglise, dans le deuxième, il est au bord de la mer. Donc, c'est la proximité spatiale qui motive l'analogie, et non pas la ressemblance. Ou, comme le dit Genette : « c'est l'entourage qui suggère la ressemblance [...] Entre ces deux « similitudes » virtuelles, 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 marine de Balbec »²⁰. Donc, l'analogie change selon les déplacements spatiaux ou psychologiques. C'est le « topos du clocher-caméléon »²¹. A la différence de la métaphore, dont la ressemblance est une des premières caractéristiques, la métonymie se base sur l'authenticité.

La métaphore à fondement métonymique est omniprésente dans l'œuvre de Proust. En effet, c'est elle qui constitue le moteur du texte. Si l'œuvre de Proust est saturée de cette sorte de métaphores, c'est justement parce qu'elle permet un jeu infini des associations, ce qui fait continuer le récit. Le principe de la contiguïté spatiale et de la proximité psychologique permet une succession d'images et d'associations ; une analogie prend la relève d'une autre. Selon Genette, la métonymie dans la métaphore met en marche une véritable *machine* littéraire.

Genette parle d'un principe lié à la métonymie: celui de la consonance ou de l'harmonie. Dans l'ensemble des structures métonymiques, nous trouverons quelques constructions qui se distinguent des autres par leur force esthétique : Genette nous fait remarquer l'harmonie qui existe entre l'apparence de quelques personnages proustiens et leur entourage. L'exemple le plus frappant est peut-être la description d'Odette, femme-fleur, au bois de Boulogne. On ne peut plus séparer ce personnage des fleurs et des plantes dans le bois : nous assistons à une fusion parfaite entre la femme et la nature végétale. Ces métaphores harmoniques sont très visuelles. Selon Genette l'écriture de Proust s'apparente à celle d'un peintre impressionniste : il essaie de capter les impressions immédiates à travers la métaphore à fondement métonymique.

Si la métonymie, dans plusieurs cas, est étroitement liée à des lieux géographiques, c'est parce que « le lieu » assume une fonction thématique dans l'œuvre proustienne. Dans les

²⁰ *Ibid.*, p. 43-44.

²¹ *Ibid.*, p. 44.

premières parties de l'œuvre, Marcel s'occupe beaucoup de lieux, et surtout des noms de lieux : le nom propre. Le jeune Marcel veut l'harmonie, et le nom propre lui propose cette harmonie. A la différence des noms communs, il croit trouver un rapport naturel entre nom et chose dans les noms propres. Cette réflexion, note Genette, fait partie des premières connaissances intellectuelles de Marcel.

Mais la métonymie représente également quelque chose d'autre : la confusion. Selon Genette la métonymie est fondée sur le principe de la synesthésie. La synesthésie est un trouble mental qui provoque la confusion des sens. Cette confusion naît de la transition vague de la proximité à la ressemblance. « [...] On sait avec quelle prédilection Proust a exploité cette situation privilégiée, rapprochant la tante et le neveu, substituant le fils au neveu et la fille à la mère, poussant jusqu'au vertige le plaisir ambigu de la confusion »²². Ici Genette touche à un aspect primordial : ce « plaisir ambigu de la confusion » est un fil rouge dans toute l'œuvre de Proust. Cette confusion fait travailler l'imagination, et elle fait continuer le récit. Dans l'œuvre de Proust, il n'y a pas de vérités fixes, ni réponses absolues. La confusion de sens renouvelle la perception du monde, et ainsi la métaphore devient-elle indispensable à la création de l'œuvre d'art.

Genette reprend une expression de Proust : l'allitération. C'est une expression que Proust emploie pour décrire le rapport entre les carafes plongées dans la Vivonne et l'eau qui les entoure. Encore une fois, la métaphore est déterminée par l'entourage, mais cette fois-ci, cela a un double effet. Les carafes deviendront « eau durci » alors que l'eau sera comparée au « cristal liquide »²³. Genette fait la remarque suivante :

[...] c'est ici par un artifice typiquement baroque que les substances en contact échangent leurs prédicats pour entrer en cette relation de « métaphore réciproque » que Proust nomme audacieusement *allitération*, audace légitime, car il s'agit bien, comme dans la figure poétique, d'une coïncidence de l'analogie et du contigu ; audace révélatrice, car la consonance des choses est ici minutieusement agencée comme celle des mots dans un vers, pur *effet de texte* culminant, précisément, dans ce liquide et transparent syntagme auto-illustratif : *allitération perpétuelle*²⁴.

En employant le mot allitération en parlant des choses, et non pas des mots dans un vers, Proust nous fait voir la *textualité* des choses. De même Genette montre-t-il l'interaction entre l'analogie des signifiants (proximité-métonymie) et l'analogie des signifiés (ressemblance-métaphore) dans l'œuvre littéraire. L'homonymie entre « verre » et « vers » signalée par

²² *Ibid.*, p. 46.

²³ *Ibid.*, p. 54.

²⁴ *Ibid.*, p. 54.

Genette, nous convainc de cette interaction. Dans notre analyse du texte de Proust, nous allons retrouver l'aspect « auto-illustratif » de la métaphore.

Genette fait une observation intéressante : pourquoi cette préférence pour ces immenses structures métaphoriques/métonymiques ? Il propose une réponse : peut-être parce que Proust a besoin d'un prétexte pour justifier son désir d'écrire. Les métaphores fondées sur parenté, contiguïté ou proximité donnent l'illusion d'être plus naturelles, et partant plus nécessaires que les métaphores fondées sur ressemblance.

Tout se passe comme si pour lui la relation d'analogie devait toujours (quoique souvent d'une manière inconsciente) se conforter en prenant appui sur un rapport plus objectif et plus sûr : celui qu'entretiennent, dans la continuité de l'espace – espace du monde, espace du texte – les choses voisines et les mots liés²⁵.

La métaphore à fondement métonymique se veut nécessaire, voire indispensable.

On a l'habitude de penser que la mémoire involontaire, la réminiscence, est étroitement liée à la métaphore : il s'agit de rapprocher deux objets éloignés par le temps, l'espace, ou les deux. Ce rapprochement n'a rien à voir avec la métonymie. Cependant, Genette a l'intention de changer cette idée, et au lieu de se concentrer sur le rapprochement, il va mettre l'accent sur la production de sensations et d'images que provoque la réminiscence. Et cette production, dit Genette, est fondée sur le principe de *contiguïté* et non pas de ressemblance.

[...] le vrai miracle proustien, ce n'est pas qu'une madeleine trempée dans du thé ait le même goût qu'une autre madeleine trempée dans du thé, et en réveille le souvenir ; c'est plutôt que cette seconde madeleine ressuscite avec elle une chambre, une maison, une ville entière [...]²⁶.

De cette façon, Genette établit une compréhension toute nouvelle du thème le plus canonique de l'œuvre proustienne.

Rappelons que Genette n'exclut pas la métaphore de sa théorie : il y a un rapport réciproque entre métaphore et métonymie, elles s'accompagnent, presque sans exception. Pour conclure il met l'accent précisément sur cette relation dynamique entre les deux figures rhétoriques. Proust a eu raison, dit-il, de placer la métaphore au centre de son œuvre : c'est elle qui déclenche la réminiscence, et c'est elle qui met le narrateur sur la voie de son enfance perdue. Mais la métonymie joue un rôle primordial aussi : c'est elle qui sert de lien entre toutes ces sensations ponctuelles qu'éprouve le narrateur. Genette fait référence aux deux axes de Roman Jakobson : la métaphore renvoie au langage poétique, tandis que la métonymie est

²⁵ *Ibid.*, p. 55.

²⁶ *Ibid.*, p. 58.

liée à la prose. L'œuvre de Proust est un exemple parfait de cette interaction entre poésie et prose, métaphore et métonymie.

Jean Ricardou met l'accent sur un autre aspect de la métaphore proustienne. La métaphore, telle qu'elle apparaît dans la *Recherche*, est une configuration: elle assume un rôle organisateur dans le texte. Ainsi, Ricardou nous propose une définition étendue du terme; il se sert de la métaphore pour expliquer l'organisation de l'œuvre. En effet, en définissant la métaphore de cette façon, nous verrons que la métaphore produit d'autres métaphores, et c'est cette production qui sera la totalité de l'œuvre proustienne. De cette façon, nous assistons à une nouvelle distinction: d'un côté nous trouverons la métaphore classique, de l'autre côté nous aurons la métaphore *productrice*.

L'argumentation de Ricardou est parfois pénible à suivre : il est très technique, et toutes les nuances qu'il introduit pour illustrer son analyse, ne sont pas toujours pédagogiques. Cependant, si on étudie son travail de plus près, on y trouvera des points très utiles à la compréhension du texte proustien. De même, quand on découvre que l'analyse est faite sous le signe métaphorique, elle sera encore plus convaincante. Ricardou nous fait voir l'effet presque contagieux de la métaphore.

La métaphore productrice est composée de deux sortes de métaphores : la métaphore ordinale et la métaphore configurale. Cette distinction est liée à une compréhension élargie de la métaphore: alors que la métaphore ordinale rapproche deux objets, ou bien deux éléments textuels à l'intérieur de la même partie du texte, la métaphore configurale sert de liaison entre deux parties du texte. Dans ce dernier cas, l'analogie n'est pas explicite, elle est seulement latente dans le texte ; c'est le lecteur qui doit faire le rapprochement entre les deux cellules textuelles.

D'abord la métaphore ordinale: « La métaphore peut s'entendre ainsi, nous le savons, comme la rencontre de deux espaces, leur soudaine coïncidence partielle, quelque éloignés qu'ils fussent auparavant »²⁷. Cette définition proposée par Ricardou se distingue de la définition classique, telle qu'elle est donnée par Dumarsais et Fontanier. Alors que ces deux derniers définissent la métaphore comme *transport* de sens – on donne à une chose le sens d'une autre chose – Ricardou met l'accent sur le *rapprochement* de deux domaines différents. Ricardou appelle ce rapprochement une « pratique de l'exotisme »²⁸, il est une sorte de *voyage* cognitif. La réminiscence est évidemment au centre de ce voyage: l'irrégularité des pavés devant l'hôtel de Guermantes évoque les pavés du baptistère de Saint-Marc en Venise. Ici la

²⁷ J. Ricardou, « La métaphore d'un bout à l'autre », *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 91.

²⁸ *Ibid.*, p. 91.

rencontre est nommée, elle est rendue explicite par le texte, mais comme la description dépasse le cadre de la métaphore classique, (ce n'est pas simplement une substitution, c'est toute une opération) c'est à nous de mettre cette opération sous le signe métaphorique. Si la métaphore ordinale s'écarte de la métaphore classique, c'est aussi parce qu'elle est un mélange de pratique et de théorie. Le rapprochement représente la pratique, tandis que tous les commentaires qui l'accompagnent, constituent la théorie de la métaphore. Le génie de Ricardou, c'est de rapprocher ces deux domaines – théorie et pratique – comme s'il s'agissait d'une métaphore ordinale. En liant ces deux domaines, il nous proposera une nouvelle compréhension de l'œuvre proustienne. Proust n'est ni théoricien ni écrivain, il est les deux en même temps. Ricardou le dit ainsi:

Tel semble donc le fructueux paradoxe de la modernité: avec la concordance des fonctionnements de la fiction et de la théorie, le théoricien peut assez bien se passer de produire de la fiction, avec la discordance des fonctionnements de la fiction et de la théorie, le théoricien paraît avoir avantage à devenir, lui aussi, un producteur de fiction²⁹.

En liant des domaines éloignés qui ne sont pas dans une relation explicite l'un avec l'autre, nous passons à la métaphore configurale. Au lieu de se contenter d'une seule analogie, une seule image, la métaphore configurale opère sur plusieurs niveaux: une partie du texte peut avoir une relation analogique avec une autre partie du texte. Ainsi la métaphore configurale crée-t-elle un réseau complexe de liaisons permettant des correspondances surprenantes à l'intérieur du texte.

Ricardou fait la distinction entre métaphore configurale *externe* et métaphore configurale *interne*. Dans le premier cas, nous avons affaire à deux cellules textuelles distinctes: la réminiscence de Combray et celle de Venise sont éloignées l'une de l'autre dans le temps et dans l'espace, alors que dans le deuxième cas, il s'agit de plusieurs cellules textuelles qui s'accompagnent et qui forment plusieurs relations métaphoriques. Ricardou prend l'exemple de toutes les réminiscences qui sont déclenchées par la réminiscence de Venise. Comme cette sorte de métaphore est fondée sur le principe de proximité spatiale, elle évoque la métonymie dont parle Genette. (Ricardou est conscient de cette ressemblance). Donc, la métaphore configurale fonctionne comme la métaphore ordinale : il s'agit toujours de réunir deux objets par un principe commun. La seule différence, c'est que la métaphore configurale opère dans une espace plus large, elle tend à établir des liaisons entre plusieurs métaphores ordinales.

²⁹*Ibid.*, p. 98.

Ricardou introduit encore une distinction: il faut reconnaître la différence entre ordination métaphorique *actuelle* et ordination métaphorique *virtuelle*. Cette distinction va pour les deux sortes de métaphore. L'ordination actuelle est nommée par le texte – dans les premières pages de la Recherche le lecteur est explicitement invité à comparer le dormeur éveillé avec le voyageur troublé. Pour l'ordination virtuelle, cette comparaison, ce mouvement métaphorique, existe seulement comme une possibilité dans le texte, elle n'est pas nommée par le narrateur.

Ricardou parle d'un phénomène que nous avons déjà vu dans l'article de Genette : alors que Genette parle de « l'auto-illustration », Ricardou opte pour « l'autoreprésentation ». Quel est le rapport entre ce phénomène et la métaphore configurale?

En astreignant au mimétisme, soit les schèmes constitutifs de deux cellules différentes, soit les aspects différents d'une cellule unique, la métaphore configurale les induit à se représenter réciproquement. Nous appelons représentation intratextuelle, ou autoreprésentation, l'ensemble des mécanismes par lesquels certains fragments du texte tendent, en les mimant, à en représenter tels autres. Seulement, cette autoreprésentation comporte un second degré. Cette fois, pour tel fragment de la fiction, il s'agit de représenter, non pas, comme nous venons de le voir, tel autre fragment de la fiction, mais bien, comme nous l'allons voir, l'un des mécanismes par lesquels s'organise cette fiction.³⁰

Selon Ricardou il y a donc plusieurs degrés de l'autoreprésentation: la métaphore configurale est une autoreprésentation du second degré, parce qu'elle mime son propre mouvement ; elle mime le *mécanisme organisateur* du texte. Pour illustrer cette autoreprésentation du second degré, Ricardou prend l'exemple des deux côtés de Combray, Méséglise et Guermantes, qui tout au long du roman sont éloignés par une grande distance. A la fin du roman les deux côtés sont réunis par un point commun: Gilberte. Ce mouvement surprenant, ce rapprochement de deux éléments éloignés fait allusion au mouvement de la métaphore configurale : voilà l'autoreprésentation. Mais ce n'est pas tout : ce rapprochement surprend le narrateur qui croyait les deux côtés inconciliables, et en réunissant ces deux côtés, l'écriture perturbera une vérité qu'on croyait inébranlable. Donc, le mouvement de la métaphore configurale n'est pas séparé de la thématique de l'œuvre proustienne ; en effet, cette métaphore est indispensable au développement de l'une des connaissances décisives de l'œuvre. Cet aspect de la métaphore proustienne deviendra important dans notre analyse textuelle.

Ricardou nous fait voir le système métaphorique de la *Recherche*. Et encore plus important, Proust et Ricardou nous aident à penser à travers des métaphores, à créer des liaisons surprenantes.

³⁰*Ibid.*, p. 104.

2.4. TESAURO ET LA MÉTAPHORE BAROQUE

Depuis le classicisme, le domaine métaphorique n'a cessé de se rétrécir³¹. Les traités de Dumarsais et Fontanier attestent cette évolution. Or, l'œuvre de Proust marque une rupture importante : comme Genette et Ricardou nous l'ont montré, la métaphore proustienne n'obéit pas aux règles de la rhétorique classique. De cette façon, la métaphore proustienne représente un retour en arrière, un retour au Baroque. Dans ce qui suit, nous allons introduire un troisième texte : la théorie de Tesauro sur la métaphore baroque, présentée par Yves Hersant. Si nous introduisons encore une théorie, c'est que l'ouvrage de Tesauro nous fait voir la métaphore proustienne d'une nouvelle façon : la métaphore est un instrument d'optique et un moyen de connaissance.

Le traité de la métaphore de Tesauro fait partie de son ouvrage *Il cannocchiale aristotelico*, la lunette d'Aristote, paru pour la première fois en 1654³². Le centre d'intérêt de cet ouvrage est *l'argutezza*, la finesse, et la métaphore y tient une position centrale. Tesauro proclame une philosophie du langage pertinente : le langage propre a besoin d'ornements pour attirer l'attention des auditeurs ; tant que nous nous ennuyons, nous n'apprenons rien. Comme la métaphore est la figure la plus spectaculaire de toutes les figures, elle garantit la connaissance. Cette philosophie est intimement liée à la rhétorique baroque : le langage est un artifice à partir duquel on crée le monde. Or, cela ne veut pas dire que les connaissances créées par ce langage sont fausses : « car il n'est de cosmos que langagier, et ce langage est métaphorique ; sur lui repose le grand jeu du mentir vrai. »³³

Quel est le rôle d'Aristote dans cet ouvrage ? A bien des égards, la philosophie baroque s'écarte de celle d'Aristote : Hersant évoque le principe aristotélicien de non-contradiction, que le Baroque ne reconnaît pas. Il en va de même pour la vision aristotélicienne de l'univers comme quelque chose de fini et clos : le Baroque apprécie davantage les théories cosmologiques de Giordano Bruno. Or, si Tesauro s'appuie sur Aristote, c'est sur des textes concernant la connaissance, l'éloquence et la métaphore : les *Problemata*, la *Métaphysique*, la *Rhétorique*, la *Poétique*, les *Topiques* et, finalement, *De la divination dans le sommeil*³⁴. En effet, c'est dans ces textes que Tesauro trouvera la légitimité de la métaphore :

³¹ Hersant, p. 132.

³² *Ibid.*, p. 11.

³³ *Ibid.*, p. 9.

³⁴ *Ibid.*, p. 13.

[...] « Sous peine d'ignorance, il faut distinguer ce qui a besoin de démonstration et ce qui n'en a pas besoin » ; et « La connaissance des *arkhai* (ou premiers principes) est essentielle, puisque c'est par elle que nous connaissons les conséquences »³⁵. De telles remarques, on va le voir, peuvent conférer à la métaphore sa dignité philosophique : car elle seule ouvre l'accès à ce qu'aucune *raison* ne légitime, et qu'on ne saurait connaître par la voie démonstrative³⁶.

A la différence de la logique, de la pure raison, la métaphore enseigne toute une autre façon de penser : alors que la logique doit présupposer certains principes pour pouvoir opérer, la rhétorique jouit de la liberté de réflexion, ce qui est nécessaire pour pouvoir étudier ses propres principes, les principes premiers. La réflexion suscitée par la métaphore est aussi une autoréflexion. Contrairement à la définition classique, la métaphore baroque est *figure de pensée* et non pas figure de mots. Donc, la métaphore est totalement indépendante des mots ; elle « ne tient qu'à la pensée seule »³⁷. Evidemment, cette distinction implique une conscience réflexive très forte. Dans l'analyse de la métaphore proustienne nous retrouverons cet aspect.

Etudions la métaphore baroque de plus près : comme toute figure baroque, la métaphore cherche à provoquer une réaction chez le lecteur. Regardons un exemple tiré du *Traité de la métaphore*:

Si tu me parles, en effet, de « douces prairies », tu ne me représentes rien d'autre que leur verdoisement ; mais en les disant « rieuses », je le répète, tu me montreras la terre comme un homme animé, le pré comme son visage, la douceur comme son rire joyeux. Si bien qu'en un seul petit mot transparaisent des notions relevant de genres bien différents : terre, pré, douceur, homme, âme, rire, joie³⁸.

Pour un lecteur de nos jours cette métaphore ne semblerait peut-être pas particulièrement « baroque » ; elle ne nous choquerait pas. Toutefois, si l'on étudie l'explication de Tesauro, on comprendra plus facilement en quoi consiste sa singularité:

Son ingéniosité est en vérité superlative, car si l'ingéniosité consiste (comme nous l'avons dit) à établir un lien entre les notions éloignées et distinctes des objets proposés, telle est précisément la tâche de la métaphore, plutôt que d'aucune autre figure : *entraînant en effet d'un genre à l'autre tant l'esprit que la parole*, elle exprime un concept par le moyen d'un autre fort différent, découvrant la ressemblance au cœur des choses dissemblables³⁹.

Tesauro met l'accent sur le *rapprochement* inattendu entre deux objets éloignés l'un de l'autre: ce rapprochement suscite l'*étonnement* et l'admiration chez le spectateur. Mais il y a plus: l'étonnement déclenche une réflexion sur la nature de la métaphore, ce qui met en

³⁵ Hersant cite la *Métaphysique* d'Aristote.

³⁶ Hersant, p. 13.

³⁷ Fontanier, p. 403.

³⁸ Tesauro in : Hersant, p. 105.

³⁹ *Ibid.*, p. 104-5, je souligne.

évidence l'importance du processus intellectuel que nous venons de souligner. S'étonner signifie réfléchir dans le discours Tesaurien.

Dans la même mesure où elle étonne, il convient qu'elle soit plaisante et agréable : car l'étonnement suscite le plaisir, ainsi que tu l'éprouves devant de soudains changements scéniques ou des spectacles jamais vus. Si le plaisir que nous donnent les figures de rhétorique procède bien (comme l'enseigne notre auteur) du désir propre à l'esprit humain d'apprendre sans peine des choses nouvelles, et d'en conserver un grand nombre sous un petit volume, alors la métaphore doit être la plus agréable de toutes les figures ingénieuses – elle qui sur ses ailes transporte notre esprit d'un genre à l'autre, pour nous faire voir dans un seul mot plus d'un objet⁴⁰.

La métaphore crée un spectacle vivace des « soudains changements scéniques », et ce spectacle suscite du plaisir. Ici, la *rapidité* joue un rôle important : le plaisir qu'elle suscite, est lié à la vitesse par laquelle la pensée passe d'un concept à un autre. Quelle autre figure pourrait, aussi bien que la métaphore, mettre en marche, avec autant de vitesse et de plaisir, une interrogation sur les lois de la pensée esthétique ? De cette manière, la métaphore est à la fois action et réflexion : elle fait quelque chose, et elle implique en même temps une conscience intellectuelle.

Si la métaphore baroque est un spectacle, c'est aussi parce qu'elle est une figure grandiose: Tesauro inclut métonymie, hypotypose et hyperbole dans sa définition de la métaphore. Ajoutons qu'elle apparaît souvent en série : sur une métaphore se greffe une autre. Au lieu de porter sur un seul syntagme, elle pourrait dominer un texte entier, c'est une « figure superlative »⁴¹.

A l'étonnement et à la rapidité du spectacle métaphorique vient s'ajouter un autre aspect sur lequel nous allons insister: la métaphore comme instrument d'optique. Hersant le dit ainsi :

Mais faisant voir, elle fait savoir, et les effets qu'elle produit sont aussi instructifs que surprenants. La Métaphore, en d'autres termes, est un moyen de connaissance. Ni simple « transport », ni comparaison en raccourci, mais instrument d'optique, elle fait « entrevoir les objets l'un dans l'autre » comme par un trou de perspective⁴².

Par la suite, nous retenons cette idée : la métaphore est une lunette qui nous fait voir des connexions inattendues. Nous avons déjà traité de la métaphore productrice dont parle Ricardou ; cette métaphore qui ne cesse d'établir des rapports avec d'autres parties du texte à tel point que le texte est en perpétuelle production ; le début renvoie à la fin, la fin renvoie au

⁴⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁴¹ Hersant, p. 19.

⁴² *Ibid.*, p. 24.

début, et la production du sens ne s'arrête jamais. Il en va de même pour la métaphore baroque : elle est une véritable machine à métaphoriser.

Par la suite, nous appliquerons la logique de la métaphore baroque au texte de Proust. De même que le texte proustien crée des rapports métaphoriques à l'intérieur du même texte, de même établit-il des rapports avec *d'autres textes*, avec d'autres pensées littéraires à l'*extérieur* de l'œuvre. Non seulement y-a-t-il de nombreuses références explicites dans le texte, c'est la *structure* même qui nous invite à créer nos propres analogies, nos propres métaphores proustiennes.

Dans ce qui suit je rapprocherai un extrait de l'œuvre proustienne au mythe de Psyché, et si je fais ce rapprochement, c'est parce que le mythe suggère des thèmes essentiels à la compréhension de la métaphore baroque de Proust. En effet, c'est la métaphore baroque qui me permet de rapprocher ces deux textes éloignés par une si grande distance dans le temps et dans l'espace. Plus grande la distance, plus grand le plaisir : « [...] la métaphore est plus ingénieuse et piquante lorsque l'écart est tel entre les notions qu'il faut descendre de nombreux degrés en un instant pour les atteindre. »⁴³

2.5. RÉCAPITULATION

Nous avons rappelé certains traits caractéristique de la rhétorique selon Roland Barthes, et nous avons mis l'accent sur le domaine de l'elocutio : les figures. La rhétorique implique une certaine attitude vis-à-vis du langage : s'exprimer signifie agir et réfléchir en même temps. Ensuite, nous nous sommes appuyés sur les définitions de Dumarsais et Fontanier afin de cerner la métaphore classique. En étudiant deux articles sur la métaphore proustienne, nous avons vu que celle-ci s'écarte de la métaphore classique ; Genette évoque l'affinité avec la métonymie, alors que Ricardou parle de l'aspect producteur de la métaphore proustienne. Finalement, nous avons introduit un grand rhéteur italien, Tesauro, qui dépasse toutes les autres théories, et qui pourra nous donner de nouveaux outils au déchiffrement de la métaphore plutôt anarchiste de Proust.

⁴³ Tesauro in : Hersant, p. 113.

3. PROUST ET PSYCHÉ

La métaphore proustienne établit donc des analogies explicites et implicites : le mythe de Psyché appartient au domaine d'analogies implicites. Si je dis implicite, c'est parce qu'elle n'est pas nommée par le texte. Toutefois, l'extrait que nous étudierons, une scène décrivant le narrateur regardant Albertine dormante, fait écho à la thématique du mythe de Psyché. Certes, on ne peut pas savoir si Proust pensait à ce mythe en écrivant la scène en question. Or, comme mon analyse sera marquée par la logique de la métaphore baroque de Proust, qui établit des relations surprenantes entre des domaines éloignés, à la fois dans le texte et dans l'esprit du lecteur, cette comparaison entre Psyché et Proust se justifie. Mon intention n'est pas de chercher des similitudes là où il n'y en a pas ; une telle approche ne servirait ni au Proust ni au mythe de Psyché. En revanche, je tenterai de comparer les deux textes tout en respectant leurs différences respectives. Le principe de la métaphore baroque, tel qu'il est défini par Tesauro, nous servira de fil conducteur : « [...] entraînant en effet d'un genre à l'autre tant l'esprit que la parole, elle exprime un concept par le moyen d'un autre fort différent, *découvrant la ressemblance au cœur des choses dissemblables* »⁴⁴. Nous rapprocherons le mythe de Psyché au texte de Proust en espérant d'enrichir les deux textes, et cet enrichissement consiste justement en ce jeu métaphorique de ressemblance et différence. Nous verrons que le rapprochement entre ces deux textes sera essentiel à la compréhension de la métaphore proustienne.

3.1. LE MYTHE DE PSYCHÉ

Si j'ai choisi un mythe antique pour souligner le rapport entre la métaphore baroque et la métaphore proustienne, c'est parce que ce mythe réunit les deux traditions : d'une part Psyché annonce le décor baroque, d'autre part ce mythe parle des thématiques que l'on retrouvera chez Proust. Donc, si je mets l'accent sur ce mythe, c'est pour élaborer l'analogie entre l'esthétique baroque et l'esthétique proustienne.

Le mythe de Psyché se trouve dans *L'âne d'or* d'Apulée : le mythe est raconté par une vieille femme qui essaie de consoler une jeune fille tourmentée. Donc, le chagrin est à la base du conte. La vieille femme raconte l'histoire d'une jeune fille qui se distingue par son exceptionnelle beauté, mais cette beauté est d'un tel caractère que les hommes n'osent pas s'approcher d'elle : « On admire, sans doute, son aspect de déesse, mais comme tout le monde admire une statue habilement ciselée »⁴⁵. Vénus se sent menacée par cette mortelle d'une

⁴⁴ Tesauro in: Hersant, p. 105, je souligne.

⁴⁵ Apulée, *L'âne d'or*, traduit par Pierre Grimal, Paris, Editions Gallimard, 1975, p. 113.

beauté presque divine, et elle décide de proférer une cruelle malédiction sur Psyché : elle doit tomber amoureuse d'un homme maudit, et c'est au fils de Vénus, Cupidon, de mettre en œuvre cette malédiction. Toutefois, Cupidon ne peut pas s'empêcher de s'éprendre de Psyché, et par conséquent il ne peut pas exécuter l'ordre de sa mère. Il doit cependant faire semblant de lui obéir. Devant la famille de Psyché, il fait apparaître un oracle qui prononce une prophétie sombre : sur un rocher dans la mer, Psyché doit attendre son mari, un mari monstrueux. C'est avec frustration et chagrin que la famille de Psyché l'amène sur ce rocher, pour que les noces funestes puissent s'accomplir. Cependant, le monstre ne vient pas la chercher. Par contre, le Zéphyr l'enlève et la place dans le palais de Cupidon, un palais céleste, plein de spectacles merveilleux. Chaque nuit Cupidon fait l'amour avec elle, mais dans l'obscurité, pour qu'elle ne puisse pas distinguer son visage. Tout en ignorant l'identité de Cupidon, Psyché tombe amoureux de lui. Toutefois, après un certain temps, la famille commence à lui manquer, et Cupidon accepte de faire venir les sœurs, pour que Psyché se sente moins seule, mais à une condition : si les sœurs cherchent à savoir l'identité de son amant, elle doit les ignorer. Par amour de Cupidon, Psyché accepte cette condition. Ensuite, elle se retrouve avec ses sœurs, qui sont toutes très jalouses de sa situation favorable dans le palais merveilleux. Comme l'avait prévu Cupidon, elles la poussent à chercher l'identité de son amant, mais Psyché essaie de n'y pas prêter attention. Cependant, l'insistance de ses sœurs fait accroître sa propre curiosité, et finalement elle y succombe. Après l'acte d'amour nocturne, Psyché allume une bougie pour regarder le visage de cet homme inconnu, qui n'est pas du tout un monstre, comme avaient dit ses sœurs, mais tout au contraire un homme d'une beauté extraordinaire. Néanmoins, une goutte de cire tombée de la bougie réveille Cupidon, et il s'enfuit. Psyché, désespérée, le cherche partout, mais finit par être rattrapée par Vénus qui lui donnera quatre épreuves de plus en plus difficiles. Contre toute attente Psyché arrive à surmonter les trois premières épreuves, et il n'en reste qu'une : la descente aux enfers où elle doit chercher « la boîte de beauté » de Proserpine et la rapporter à Venus. Bien que des adjuvants lui aient interdit d'ouvrir la boîte, elle ne peut pas contrôler sa curiosité. Elle l'ouvre et sera envahie par le contenu de la boîte ; « [...] un sommeil de mort, un vrai sommeil vraiment stygien »⁴⁶. Heureusement, son amant, Cupidon, vient à son secours, et la réveille du sommeil mortel. Finalement, grâce aux supplications de Cupidon, Jupiter enlèvera la malédiction proférée par Vénus, et les deux amants seront réunis dans un mariage céleste.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 149.

Trois thèmes tirés du mythe nous intéresseront par la suite : la curiosité, l'émerveillement et l'altérité⁴⁷. Ces thèmes sont étroitement liés les uns avec les autres.

3.1.1. LA CURIOSITÉ

Ce qui surtout caractérise Psyché, c'est la curiosité : son désir de *voir*, son besoin de *savoir*.

Ce thème apparaît deux fois ; d'abord quand elle ne peut pas s'empêcher de regarder le visage de son mari inconnu, ensuite lorsqu'elle ouvre la boîte interdite. Dans le premier cas, sa curiosité est décrite ainsi :

Mais dès que la lumière eut éclairé tout le mystère du lit, elle voit, de tous les monstres, le plus charmant, le plus délicieux, l'Amour lui-même, le dieu de grâce, gracieusement étendu. [...] Au pied du lit étaient posés l'arc, le carquois, les flèches, armes propices d'un dieu puissant. Tandis que Psyché, inlassablement, curieusement, les examine, les retourne dans sa main, et admire les armes de son mari, voici qu'elle tire du carquois l'une des flèches et, pour essayer la pointe sur l'extrémité de son pouce, se pique, un peu trop fort, d'un doigt qui tremble encore, si bien que, à la surface de la peau, perlent des gouttelettes d'un sang rose. C'est ainsi que l'innocente Psyché, d'elle-même, est devenue amoureuse de l'Amour⁴⁸.

Sa curiosité d'apprendre l'identité de Cupidon, la fait tomber amoureuse de lui. Donc, le désir de savoir va de pair avec l'amour. Dans le second cas, la curiosité prend une forme un peu différente :

Une fois qu'elle a retrouvé, et adoré, cette lumière brillante de notre monde, bien qu'elle ait hâte de terminer sa commission, une curiosité irréfléchie s'empare d'elle, et : « Me voici, dit-elle, qui porte, comme une sottise, la beauté divine, sans en prélever la moindre parcelle pour plaire, peut-être, de la sorte, à mon bel amant. » Aussitôt dit, elle ouvre la boîte⁴⁹.

Dans ce second cas, la curiosité est encore une fois liée à l'amour, ou plutôt au besoin de se faire aimer. Qu'il s'agisse de l'amour pour l'autre ou l'amour narcissique, la curiosité joue un rôle décisif; dans le premier exemple, elle risque de perdre son amant, et dans le second exemple, elle risque de se perdre elle-même, sa propre vie.

3.1.2. L'ÉMERVEILLEMENT

La curiosité est vécue comme une sorte de désir de savoir, un désir à la fois intellectuel et charnel ; on ne peut pas séparer ces deux aspects. Mais ce désir a également une autre conséquence : l'émerveillement. En quoi consiste cet émerveillement ? L'émerveillement se manifeste comme une sorte d'étonnement devant le monde, et cet étonnement va de pair avec

⁴⁷ M. Hersant a traité du rapport entre ces trois concepts lors de son séminaire à l'EHESS « curiosité et émerveillement », l'automne 2005.

⁴⁸ Apulée, p. 129-130.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 148-149.

une sensibilité aiguë. Cette sensation est très présente lorsque Psyché se réveille devant le palais de Cupidon :

Elle voit un bosquet planté d'arbres élevés et fournis ; elle voit une fontaine transparente comme cristal et, au cœur même du bosquet, près de la cascade de la fontaine, un palais s'élève, construit non point par des mains d'homme mais par un art divin. [...] Attirée par le charme de ses lieux, Psyché s'approche et, s'enhardissant, franchit le seuil ; bientôt sa curiosité l'entraînant, elle examine en détail les merveilles qu'elle a sous les yeux [...] ⁵⁰.

La vue est au centre de la découverte de ces merveilles ; ce sont ses yeux qui sont attirés de ce *spectacle* qu'est le palais divin de Cupidon. Donc, le sens de la vue joue un rôle important à la fois pour la curiosité et pour la découverte du merveilleux. Il faut aussi noter le caractère de ses merveilles : d'abord nous trouverons des éléments de la nature végétale ; les arbres et l'eau. Cependant, cette nature n'est pas tout à fait naturelle : le bosquet est artificiellement planté, et il en va de même pour la fontaine ; c'est une construction, un artifice, qui prend un élément naturel, l'eau, pour base. Donc, nous assistons à une interaction entre naturel et artificiel, que nous retrouverons par la suite, dans l'analyse d'Albertine dormante. Cependant, l'élément aquatique est non seulement lié aux fontaines ; il apparaît également sous d'autres formes ; les larmes de Psyché et de sa famille. Donc, l'eau va de pair avec le deuil. Qu'il s'agisse de larmes ou de fontaines, l'élément aquatique est toujours en *mouvement*.

3.1.3. L'ALTÉRITÉ

Sur la curiosité et l'émerveillement se greffe un troisième concept : l'altérité. Nous avons constaté que Psyché est une figure marquée par un fort désir de savoir, mais que veut-elle savoir ? D'où naît ce désir ? *Elle veut savoir ce qu'elle ne peut savoir*. En d'autres mots, elle cherche à dévoiler ce qui est caché d'elle. Ainsi les serviteurs invisibles ; elle peut sentir leur présence, mais elle ne peut pas avoir un accès direct à eux.

Après un repas magnifique, il entra quelqu'un qui chanta, sans se montrer ; quelqu'un d'autre joua d'une cithare qui ne se laissa pas voir davantage. Puis, les voix, entremêlées, de plusieurs chanteurs, viennent frapper ses oreilles, lui révélant, bien que pas un être humain n'apparût, qu'il y avait pourtant bien là un chœur ⁵¹.

Mais le symbole le plus frappant de cet aspect caché de la réalité, c'est son amant nocturne. Elle peut entendre sa voix, elle peut le toucher, mais elle ne peut pas le *voir*. Et sans cette connaissance visuelle, sa curiosité ne sera pas assouvie. Donc, Psyché a le sens aigu d'une réalité cachée ; et cette sensation l'amène à la recherche de Cupidon, de l'Autre.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 115- 116.

⁵¹ *Ibid.*, p. 117.

Quel est le rôle du sommeil dans ce conte ? Le sommeil est bien un leitmotiv ; il apparaît sur des points décisifs du conte : d'abord Psyché est emportée au palais de Cupidon en dormant, et ce sommeil représente le premier changement important pour Psyché. Puis les rôles se renversent ; maintenant c'est le sommeil de Cupidon qui sera au centre de l'action ; c'est son sommeil qui rend possible la révélation de son identité. Finalement la boîte de Proserpine contient un sommeil mortel, et il provoque un dernier changement ; la réunion avec Cupidon. Donc, le sommeil représente le changement nécessaire à la réalisation de la connaissance de l'Autre.

3.2 PSYCHÉ ET LE BAROQUE

Jean Rousset soulève l'importance du mythe d'Apulée dans la littérature baroque ; il met l'accent sur l'interprétation de La Fontaine de ce mythe, *Les Amours de Psyché et de Cupidon* ; un texte multiforme, que l'on aura du mal à placer dans une catégorie fixe, un texte qui oscille entre plusieurs genres ; roman, théâtre, ballet de cour, pastorale⁵². Quatre amis se sont rencontrés pour raconter l'histoire de Psyché : le poète Polyphile et ses amis Gélaste, Ariste et Acante. Qu'y a-t-il de plus naturel que de placer cette rencontre dans les jardins de Versailles, avec ses fontaines et ses miroirs ? De cette manière, La Fontaine transforme le paysage merveilleux du conte en un paysage baroque, contemporain. Bien que les composantes du conte soient peu changées, La Fontaine y a ajouté des développements, des élaborations de la thématique. Les négociations entre Psyché et Cupidon au sujet de son identité cachée sont prolongées, et le rôle des sœurs de Psyché est diminué. De plus, la vie dans le palais merveilleux aura une place importante. Il en va de même pour la description du jardin : on ne s'étonnerait pas de voir une prédilection chez La Fontaine pour cette nature vivace d'Apulée, une vivacité qui fait écho à l'esthétique baroque : des cascades, des fontaines, et le Zéphyr ; ce sont tous des éléments en mouvement.

De même, nous retrouverons une conscience très aigüe du thème de la curiosité. La Fontaine le présente ainsi :

Elle rentre donc, comme une jeune personne qui voudrait tout voir à la fois, et qui ne sait à quoi s'attacher. Les nymphes avaient assez de peine à la suivre, l'avidité de ses yeux la faisait courir sans cesse de chambre en chambre et considérer à la hâte les merveilles de ce palais, où, par un enchantement prophétique, ce qui n'était pas encore et ce qui ne devait jamais être se rencontrait⁵³.

⁵² Voir J.Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*, Paris, Librairie José Corti, 1968, p. 116.

⁵³ La Fontaine, *Oeuvres diverses*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1948, p. 143.

Comme dans le mythe d'Apulée, la curiosité est intimement liée au merveilleux, dont La Fontaine donne une excellente définition : cette rencontre de « ce qui n'était pas encore et ce qui ne devait jamais être ». Le merveilleux hésite entre deux mondes : le monde du possible et le monde de l'impossible, le monde du compréhensible et le monde de l'incompréhensible.

Cependant, insistons sur la comparaison « comme une jeune personne ». La curiosité de Psyché a quelque chose d'enfantin. Son impatience, voire son insouciance, est une voie dangereuse, une voie qui mène au narcissisme :

Mais de peur que le même objet se présentant si souvent à elle lui devînt ennuyeux, les fées l'avaient diversifié, comme vous savez que leur imagination est féconde. Dans une chambre, elle était représentée en amazone ; dans une autre, en Nymphé, en bergère, en chasseresse, en grecque, en persane, en mille façons différentes et si agréables que cette belle eut la curiosité de les éprouver, un jour l'une, un autre jour l'autre, plus par divertissement et par jeu que pour en tirer aucun avantage, sa beauté se soutenant assez d'elle-même⁵⁴.

En ne s'occupant d'elle-même et de ses propres désirs, elle tombe dans une « mauvaise curiosité » qui devient fatale. A force de vouloir savoir l'identité de son amant, il lui échappe. En revanche, dans la deuxième partie du conte, cette curiosité narcissique se transforme en une curiosité désintéressée, incarnée par les obstacles qu'elle arrive à surmonter pour être réunie avec Cupidon. En effet, cette évolution du personnage de Psyché est plus explicite chez La Fontaine que chez Apulée. Rousset en parle dans *L'intérieur et l'extérieur*, et il souligne le rôle de l'élément aquatique dans ce processus ; les larmes :

Elle sait que le plaisir de l'amour est dans ses peines, que les larmes sont le vrai langage du coeur, et d'un cœur comblé. [...] L'Amour a appris à aimer comme un mortel, puisqu'il lui a été donné de désirer la vue de l'être aimé qui se dérobe ; il connaît un don plus rare encore, celui de soupirer et de verser des larmes⁵⁵.

Les larmes deviennent le symbole de cette transformation que vit Psyché : l'amour narcissique se transforme en un amour désintéressé, un amour pur. Selon Rousset ce mythe raconte l'histoire d'un apprentissage, et cet apprentissage exige des changements internes, symbolisé par l'élément aquatique et le sommeil. En quoi consiste cet apprentissage ? Sortir de soi et se tourner vers l'Autre pour pouvoir *se* reconstituer.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 146.

⁵⁵ Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*, p. 123.

3.3. ALBERTINE DORMANTE

Bien que Proust ne fasse pas référence à Psyché, la problématique du mythe s'applique bien à notre texte ; en effet, les thèmes du mythe s'apparentent à la problématique liée à la métaphore proustienne.

La scène que nous allons étudier est tirée de *La prisonnière* : dans ce tome il s'agit de l'isolement d'Albertine dans l'appartement de Marcel à Paris. Comme le narrateur est obsédé par la jalousie, et ne cesse de se tourmenter, cette histoire d'amour est parfois pénible à suivre. Cependant, la scène au centre de notre étude n'a pas cette atmosphère tendue. Au contraire : notre scène est marquée par le calme, par l'apaisement. Déjà trouverons-nous un parallèle au mythe de Psyché : de même que le mythe sert de consolation à une jeune fille tourmentée, de même cette scène représente une sorte de soulagement pour le narrateur.

D'abord, un petit résumé de la scène en question : Marcel regarde Albertine dormante, étendue sur son lit. Sous les yeux du narrateur elle se transformera en tige de fleur, en paysage marin, et en mer. Cette série d'associations, cette production de métaphores, provoque des réflexions autour de la métaphore proustienne. De plus, la transformation d'Albertine dormante pourrait être considérée comme une transformation en œuvre d'art. Donc, les réflexions autour de la métaphore sont aussi bien liées à une problématique esthétique ; comment la métaphore communique-t-elle une connaissance esthétique ? Dans ce qui suit, les thèmes du mythe de Psyché nous aideront à analyser cette question.

3.3.1. LA CURIOSITÉ

Comme Psyché, le narrateur de la *Recherche* se caractérise par une grande curiosité, et cette curiosité se manifeste comme un désir d'apprendre et de savoir. Si je crée un rapport entre curiosité et désir, c'est pour souligner le caractère double de cette curiosité : d'une part elle se tourne vers des problématiques esthétiques et intellectuelles, d'autre part elle est liée à l'amour, et surtout au désir sexuel. Chez Proust ces deux aspects de la curiosité vont de pair ; l'un suscite l'autre et vice versa. En effet, cette interaction entre les deux sortes de curiosité est très frappante dans *la Prisonnière* : tantôt le narrateur cherche à savoir tous les secrets d'Albertine, tantôt il s'inspire d'elle pour étudier la nature de l'art. Ainsi notre extrait. Donc, comme dans le mythe de Psyché, curiosité est un terme ambigu, double.

Pour Psyché ainsi que pour le narrateur de Proust, la curiosité est associée à la vue, au regard : Psyché éprouve un désir incontrôlable de *regarder* son amant ténébreux, et c'est ce désir qui la pousse à transgresser l'interdiction de le voir. De même pour Marcel : Albertine représente quelque chose d'inaccessible, d'impénétrable qu'il cherche à connaître à tout prix.

Dans notre passage, ce désir est représenté par la relation entre regard et manque de regard : En effet, le mot « regard » est un des mots les plus fréquents du passage : « En la tenant sous mon regard », « [...] je pouvais rêver à elle et pourtant la regarder », « J'ai passé des charmants soirs à causer, à jouer avec Albertine, mais jamais d'aussi doux que quand je la regardais dormir ». Donc, par un effet de synecdoque, le narrateur est devenu *le regard* par excellence. Albertine subit la même opération rhétorique, mais dans le sens inverse ; elle se caractérise par son manque de regard : « En fermant les yeux, en perdant la conscience [...] », « Il y a des êtres dont la face prend une beauté et une majesté pour peu qu'ils n'aient plus de regard »⁵⁶. Ces descriptions font écho au Cupidon : « [...] à défaut des yeux, il était merveilleusement présent et à ses mains et à ses oreilles »⁵⁷.

3.3.2. L'ÉMERVEILLEMENT

En étudiant le mythe de Psyché, nous avons constaté que la curiosité est liée à l'émerveillement. Comment Proust traduit-il cet émerveillement ? Nous verrons que cette sensation naît de la métaphore baroque de Proust.

La *meraviglia*, la merveille, est un concept important pour les baroques italiens, et surtout pour Le Tasse et Tesauro : « Le terme peut désigner soit une chose ou une tournure étonnante, soit le sentiment de surprise qu'elle provoque, soit l'admiration esthétique qui en résulte, soit les trois à la fois »⁵⁸. Selon Tesauro, la métaphore est le meilleur instrument pour arriver à cette sensation de *meraviglia*. Si la métaphore est un moyen de connaissance, c'est justement parce qu'elle est figure d'étonnement : toute recherche philosophique commence par l'étonnement⁵⁹. Quand j'insiste sur la relation entre la métaphore baroque et Proust, c'est parce qu'ils ont un point important en commun : l'ambition grandiose de mettre en œuvre un processus intellectuel ; l'ambition de nous faire penser, de nous faire interroger nos expériences esthétiques. L'extrait suivant est un bon exemple de ce processus complexe :

Quelquefois, en effet, quand je me levais pour aller chercher un livre dans le cabinet de mon père, mon amie m'ayant demandé la permission de s'étendre pendant ce temps-là, était si fatiguée par la longue randonnée du matin et de l'après-midi, au grand air, que même si je n'étais resté qu'un instant hors de ma chambre, en y rentrant, je trouvais Albertine endormie et ne la réveillais pas. 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 disposée là [...] ⁶⁰.

⁵⁶ M. Proust, *La prisonnière*, Paris, Gallimard, 1989, p. 62-63.

⁵⁷ Apulée, p. 118.

⁵⁸ Hersant, p. 190.

⁵⁹ Hersant fait allusion au *thaumaston* d'Aristote, p. 190.

⁶⁰ Proust, *La prisonnière*, p. 62.

Cette scène m'étonne ; elle me frappe par sa vivacité. La description d'Albertine comme femme- fleur me fait penser à une scène vivante. Même si Albertine est immobile, et même si la scène est marquée par le silence total, la qualité visuelle de ce passage est tellement forte que j'ai l'impression d'avoir Albertine *sous les yeux*. Et si cette description m'étonne, c'est parce qu'elle fait preuve d'une dynamique propre à la métaphore : on ne peut pas figer l'image, parce qu'elle est le résultat d'un mouvement continu entre comparant et comparé. Quand je me sens touchée par la visualité de la description, je vois quelle image ? Celle d'Albertine sur le lit ou bien celle de la plante ? Je ne peux pas le dire. Cependant, je peux dire que la force de l'image est liée à ce mouvement complexe.

En effet, le narrateur exprime, indirectement, cette même sensation de *meraviglia*: la vision d'Albertine sur le lit le prend au dépourvu ; « [...] *même si je n'étais resté qu'un instant hors de ma chambre, en y entrant, je trouvais Albertine endormie et ne la réveilla pas [...] »*⁶¹. Donc, il ne s'attendait pas à cette image ; c'est une image surprenante, qui se caractérise par une rapidité : une rapidité dans les événements, et une rapidité d'esprit. Cette rapidité double, n'est-elle pas proche d'une des caractéristiques de la métaphore baroque ? Le génie de la métaphore est justement lié à cette rapidité avec laquelle l'esprit passe d'un concept à l'autre. Et plus grande la distance entre les deux objets, plus grand le plaisir intellectuel. Donc, dans ce texte, la sensation d'étonnement devient très complexe ; Proust opère sur deux niveaux : dans un premier temps, il parle de sa perception d'Albertine, dans un second temps, il suggère une problématique d'écriture. Comment traduire cette sensation en texte littéraire ? Comment traduire ce merveilleux en écriture ? La métaphore baroque nous donnera une réponse implicite à cette question.

3.3.2.1. L'HYPOTYPOSE

La vivacité de la description d'Albertine me fait donc penser à une scène vivante, et le caractère vif de la scène évoque une des sous-catégories de la métaphore baroque ; l'hypotypose. Selon Tesauro, la métaphore devient l'hypotypose « quand l'objet [...] apparaît en pleine lumière »⁶².

Comparons la définition de Tesauro avec celles de Dumarsais et Fontanier. Dans l'ouvrage de Fontanier nous trouverons la définition suivante : « L'hypotypose peint les

⁶¹ *Ibid.*, je souligne.

⁶² Tesauro in : Hersant, p. 21.

choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante. »⁶³ Dumarsais donne à peu près la même définition, mais il souligne un aspect qui nous servira par la suite, à savoir la problématique de naturel versus artificiel : « on montre pour ainsi dire ce qu'on ne fait que raconter ; on donne en quelque sorte l'original pour la copie, les objets pour les tableaux. »⁶⁴

Tous les trois soulignent l'aspect vif de l'hypotypose : c'est comme si cette figure rhétorique lançait un défi à la vie ; elle se veut aussi vivante que la vie, plus naturelle que la nature. Toutes les définitions sont proches les unes des autres, mais il n'y a que Tesauro qui associe l'hypotypose à la métaphore. Par la suite, nous verrons comment l'hypotypose se manifeste dans le texte de Proust.

A plusieurs reprises dans notre extrait de texte, Proust associe sa création, la métaphore d'Albertine, avec une sorte de naturel : « [...] dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer [...] » et « Elle avait beau avoir, en bavardant, en jouant aux cartes, ce naturel qu'une actrice n'eût pu imiter, c'était un naturel plus profond, un naturel au deuxième degré que m'offrait son sommeil. »⁶⁵ Que signifie ce naturel au deuxième degré ? Pour répondre à cette question, il faut aborder la problématique de naturel versus artificiel.

La métaphore au centre de notre étude s'inspire de la nature végétale : « Elle n'était plus animée que de la vie inconsciente des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange et qui cependant m'appartenait davantage. »⁶⁶ Albertine se métamorphose en plante, en plante vivante. Toutefois, le caractère naturel de cette image est l'effet d'un artifice, l'effet de la métaphore, ou plus précisément l'hypotypose. Et l'hypotypose n'est nullement un produit naturel ; elle est le résultat d'une technique consciente. Comme Tesauro, Proust sait jouer sur ce glissement entre naturel et artificiel. Ici, il évoque son « image mentale » d'Albertine, avant l'isolation dans son appartement à Paris :

Il était dû, d'ailleurs, à la superposition non seulement des images successives qu'Albertine avait été pour moi, mais encore des grandes qualités d'intelligence et de cœur, des défauts de caractère, les uns et les autres insoupçonnés de moi, qu'Albertine, en une germination, une multiplication d'elle-même, une efflorescence charnue aux sombres couleurs, avait ajoutés à une nature jadis à peu près nulle, maintenant difficile à approfondir⁶⁷.

⁶³ Fontanier, p. 390.

⁶⁴ Dumarsais, p. 110.

⁶⁵ Proust, *La prisonnière*, p. 62-63.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 61.

En effet, nous trouverons toute cette interaction entre naturel et artificiel condensée dans cet extrait. Les mots « germination », « multiplication d'elle-même », « efflorescence » désignent tous la vie végétale ; une vie mobile, en perpétuelle mutation. Mais en même temps, cette description fait allusion à la technique consciente qu'est l'hypotypose. Cette description de la complexité du personnage d'Albertine, ne fait-elle pas écho à la complexité de ce texte ; ce texte, ne consiste-t-il pas justement d'« images successives » ? Il en va de même pour le passage suivant :

Car les êtres, même ceux auxquels nous avons tant rêvé qu'ils ne nous semblaient qu'une image, une figure de Benozzo Gozzoli se détachant sur un fond verdâtre, et dont nous étions disposés à croire que les seules variations tenaient au point où nous étions placés pour les regarder, à la distance qui nous éloignait, à l'éclairage, ces êtres-là, tandis qu'ils changent par rapport à nous, changent aussi en eux-mêmes ; et il y avait eu enrichissement, solidification et accroissement de volume dans la figure jadis simplement profilée sur mer. Au reste, ce n'était pas seulement la mer à la fin de la journée qui vivait pour moi en Albertine, mais parfois l'assoupissement de la mer sur la grève par les nuits de clair de lune⁶⁸.

Que se passe-t-il ? Proust parle d'une image mentale, et pour la décrire il a recours à justement une image ; c'est-à-dire une représentation picturale. Mais ce n'est pas tout : pour souligner l'aspect artificiel de sa représentation, il évoque encore une image, une image concrète de l'histoire de l'art. S'il fait allusion à Gozzoli, c'est parce qu'il représente l'art par excellence : ses figures sont souvent disproportionnées par rapport à l'arrière-plan, et cet arrière-plan rappelle des coulisses de théâtre. Pour nous, ces images de la renaissance ont quelque chose de très artificiel, de très peu réaliste. Il s'agit donc d'une analogie très efficace : l'image d'Albertine est une création aussi artificielle que la représentation picturale de Gozzoli. Si je dis artificiel, ce n'est pas dans le sens péjoratif du mot ; je parle simplement de ce qui appartient au domaine de l'art, et non pas à la nature.

Nous retrouvons également la problématique de naturel versus artificiel sur un autre niveau : si Proust ne cesse de parler d'images, à la fois concrètes et abstraites, c'est parce que la métaphore, et l'hypotypose, est une image mentale, *antérieure* à l'écriture. Il ne faut pas perdre de vue que la métaphore baroque est une figure de pensée, et non pas une figure de mots.

Sont remarquables, en premier lieu, les moyens dont elle [la métaphore] dispose : car elle n'est pas purement verbale. En tant qu'instrument de l'*argutezza*, elle apparaît dans le *Cannochiale* comme une « image d'abord mentale », dite archétype par Tesauro, qui se traduit *ensuite* en signes sur les vecteurs les plus divers. Conséquence : discursifs ou non, tous les arts métaphorisent⁶⁹.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁹ Hersant, p. 17.

Si la métaphore est un archétype, cela implique qu'elle appartient à un ordre naturel du monde. Or la *manifestation* de la métaphore dans les arts n'a rien de naturel : c'est une construction purement artificielle. Dans ces passages de la *Recherche* que nous avons étudiés, Proust fait une démonstration parfaite de ce point : premièrement, il souligne l'aspect naturel de la métaphore, c'est-à-dire, l'image mentale, ce processus de rapprocher deux domaines éloignés. Mais ce n'est pas tout : en faisant allusion à des tableaux réels, il souligne l'aspect non-verbal et « artificiel » de la métaphore. Ainsi l'extrait ci-dessous, tiré de la même scène :

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 qu'on aperçoit tout droits au fond des tableaux raphaëlesques d'Elstir. Si les lèvres d'Albertine étaient closes, en revanche de la façon dont j'étais placé ses paupières paraissaient si peu jointes que j'aurais presque pu me demander si elle dormait vraiment. Tout de même, ses paupières abaissées mettaient dans son visage cette continuité parfaite que les yeux n'interrompent pas. Il y a des êtres dont la face prend une beauté et une majesté inaccoutumées pour peu qu'ils n'aient plus de regard⁷⁰.

Voilà Albertine transformée en tableau, un tableau devant les yeux du narrateur. Le narrateur parle de l'« effet de perspective », et « la façon dont j'étais placé » ; on a l'impression d'assister à la contemplation d'Albertine dormante comme on assiste à la contemplation d'un tableau. Cette impression se renforce par les références à l'art pictural, aux tableaux d'Elstir. Encore une fois Proust évoque cette métaphore complexe, ce naturel au second degré : la description d'Albertine est marquée par cette interaction entre la vie végétale et l'art, mais les deux domaines glissent les uns sur les autres ; il n'y a pas de limite fixe entre les deux.

Cette problématique du naturel versus artificiel fait écho à la conception du langage de la rhétorique classique. Dans *L'ancienne rhétorique*, Barthes explique la fonction des figures, et une des explications est liée à la question de l'origine des figures :

Ces explications partent du postulat que les figures existent « dans la nature », c'est-à-dire dans le « peuple » [...] Comment alors concilier l'origine « naturelle » des figures et leur rang secondaire, postérieur, dans l'édifice du langage ? La réponse classique est que l'art *choisit* les figures (en fonction d'une bonne évaluation de leur distance, qui doit être *mesurée*), il ne les crée pas ; en somme le figuré est une combinaison artificielle d'éléments naturels⁷¹.

Le sens propre du mot est le sens littéral, mais le sens littéral n'est par forcément le sens originel, d'où cette problématique de naturel versus artificiel. Les figures sont déjà dans le langage, mais c'est l'art qui les choisit et les combine.

Hersant évoque cette même problématique dans son travail sur Tesauro et la métaphore baroque, et dans le *Cannocchiale aristotelico*, cette problématique se traduit en un concept complexe ; *ingegno*. Comment traduire ce concept ? Hersant examine les différentes

⁷⁰ Proust, *La Prisonnière*, p. 63.

⁷¹ Barthes, p. 160-1.

significations et traductions pour proposer la traduction suivante : « esprit, ingéniosité, *talent tant naturel que cultivé* »⁷². Condensé dans ce mot, nous retrouvons ainsi toute la problématique du naturel versus artificiel. Pour Tesauro, *ingegno* se lie à la métaphore ; pour pouvoir métaphoriser, il faut avoir l'esprit ingénieux ; ce talent à la fois naturel et recherché. Si Tesauro établit un rapport entre ces deux aspects, c'est parce qu'il en trouve une justification dans la *Poétique* d'Aristote où la métaphore est définie comme « le signe d'un bon naturel ». Hersant l'explique ainsi : « Chez Tesauro, qui ne cesse de méditer ces quelques lignes, le "bon naturel" se mue en *ingegno*, et l'invention métaphorique devient la marque d'un tempérament original. La métaphore, pourrait-on dire, est l'homme même. »⁷³

3.3.2.2. LE MOUVEMENT ET LA MÉTAMORPHOSE

Comme nous venons de dire, la métaphore proustienne déclenche une réflexion sur le rapport entre naturel et artificiel. En effet, cette réflexion met en évidence une des caractéristiques fondamentales de la métaphore baroque : autoréflexion. Dans ce qui suit, l'autoréflexion va prendre une forme différente, à savoir celle de l'autoreprésentation. Cette fois-ci nous étudierons une autre sous-catégorie de la métaphore baroque : la métaphore mouvementée et débordante, ou plus précisément, la métonymie.

Et en effet, dès qu'elle dormait un peu profondément, elle cessait d'être seulement la plante qu'elle avait été, son sommeil, au bord duquel je rêvais avec une fraîche volupté, dont je ne me fusse jamais lassé et que j'eusse pu goûter indéfiniment, c'était pour moi tout un paysage. Son sommeil mettait à mes côtés quelque chose d'aussi calme, d'aussi sensuellement délicieux que ces nuits de pleine lune, dans la baie de Balbec devenue douce comme un lac, où les branches bougent à peine ; où étendu sur le sable, l'on écouterait sans fin se briser le reflux⁷⁴.

Ici, la métaphore d'Albertine sera mise en mouvement : la plante se développe en tout un paysage, un paysage pittoresque, inspiré par Balbec, et surtout la plage de Balbec. Donc, dans ce passage-ci nous assistons à une métaphore à fondement métonymique. La métonymie se caractérise par la *proximité* et la *contiguïté*. Nous retrouvons ce principe sur deux niveaux du texte : dans un premier temps nous identifions la proximité psychologique entre Albertine et le paysage de Balbec : comme la plage de Balbec est le lieu de la première rencontre de Marcel et Albertine, ce lieu déterminera le registre d'analogies liées à Albertine. Ainsi que la métamorphose d'Odette en femme-fleur au bois de Boulogne, Albertine fusionne avec le paysage de Balbec ; c'est presque impossible de la dissocier de son entourage. Dans un

⁷² Hersant, p. 187, je souligne.

⁷³ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁴ Proust, *La prisonnière*, p. 63.

second temps la métaphore s'amplifie en s'inspirant du principe du voisinage à l'intérieur de la même partie du texte : la plante évoque un paysage végétal plus étendu, et ce paysage fait penser à la mer, et la mer fait allusion aux nuits de clair de lune⁷⁵. Cette amplification de la métaphore suscite une réaction d'admiration chez le narrateur : « [...] son sommeil, au bord duquel je rêvais avec une fraîche volupté dont je ne me fusse jamais lassé et que j'eusse pu goûter indéfiniment [...] »⁷⁶. Ici, c'est la métonymie qui suscite la sensation de *meraviglia*.

Dans le mythe de Psyché, la métamorphose joue un rôle important. Le mariage céleste de Psyché et Cupidon est l'incarnation d'une métamorphose ascendante : l'apothéose. Dans le texte de Proust, la métamorphose sera mise en scène à travers la description de ce paysage mobile. Sa fonction diffère pourtant de celle du mythe de Psyché : si Proust insiste sur cette description, c'est parce qu'elle remplit une fonction *autoreprésentative*. Comme Ricardou nous l'a montré, la métaphore proustienne a tendance à mettre en scène son propre mécanisme. Ainsi notre scène : les transformations successives en plante, paysage marin et mer mettent en scène les traits fondamentaux de la métaphore baroque : le mouvement et la métamorphose.

Nous assistons donc à une conscience réflexive très forte : Proust s'appuie – et il joue – sur toute une tradition littéraire. Plus loin dans le même passage, ce thème sera développé :

La respiration peu à peu plus profonde maintenant soulevait régulièrement sa poitrine et, par-dessus elle, ses mains croisées, ses perles, déplacées d'une manière différente par le même mouvement, comme ces barques, ces chaînes d'amarre que fait osciller le mouvement du flot. Alors, sentant que son sommeil était dans son plein, et que je ne me heurterais pas à des écueils de conscience recouverts maintenant par la pleine mer du sommeil profond, délibérément je sautais sans bruit sur le lit, je me couchais au long d'elle, je prenais sa taille d'un de mes bras, je posais mes lèvres sur sa joue et sur son cœur, puis sur toutes les parties de son corps posais ma seule main restée libre, et qui était soulevée aussi comme les perles, par la respiration d'Albertine ; moi-même j'étais déplacé légèrement par son mouvement régulier. Je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine⁷⁷.

Le corps d'Albertine étendu sur le lit se transformera en plante, ensuite son sommeil deviendra une mer, son souffle sera la brise marine, et les perles autour du cou deviendront de petites barques, poussées par la brise légère qu'est sa respiration. Ici, nous trouvons encore un élément autoreprésentatif : la réflexion. La mer et les perles, avec leurs effets de reflet, deviennent une image de la réflexion intellectuelle. Cette métaphore n'est pas étrangère à l'esthétique baroque : dans *La littérature de l'âge baroque en France*, Jean Rousset parle de

⁷⁵ Il s'agit aussi d'une "métaphore configurale interne" (Ricardou, voir ci-dessus, p 15).

⁷⁶ Proust, *La prisonnière*, p. 63.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 64.

l'importance de l'eau miroitante dans la poésie baroque⁷⁸. Retenons les deux aspects déjà évoqués : le mouvement et la métamorphose. Le mouvement sera représenté par la respiration et les barques, alors que la mer devient l'élément métamorphique. Finalement, nous mettons l'accent sur l'embarquement qui, dans la littérature classique, s'associe souvent au processus d'écriture. Je cite Curtius : « Les poètes romains ont coutume de comparer la rédaction d'une œuvre à une traversée. "Composer" c'est "appareiller, mettre à la voile " »⁷⁹. En s'embarquant sur le sommeil d'Albertine, Proust s'inscrit dans cette tradition de métalangage.

A travers l'analyse de ces métaphores, nous avons dégagé l'aspect autoreprésentatif de ce texte. Cependant, cette autoreprésentation n'existe pas indépendamment des autres thèmes de l'œuvre ; voilà la différence entre une œuvre purement théorique et une œuvre littéraire. Proust crée tout un système intellectuel et esthétique dans ce texte, mais il le fait à partir de ses métaphores. Ainsi la difficulté d'interprétation : il passe par des détours, par des métaphores, pour exprimer ses pensées. Jamais ne les dit-il explicitement, jamais n'explique-t-il comment il va développer ses pensées, ou pourquoi il choisit telle ou telle métaphore. S'il le faisait, il ne s'agirait plus d'une œuvre littéraire. Voilà la différence entre la connaissance qu'entraîne la métaphore, et la connaissance de la raison : cette dernière a pour but de rendre clair, d'éviter des malentendus. Ce n'est pas le cas pour la métaphore proustienne : ces métaphores sont en effet des codes : en employant ces figures – la fleur, la mer, et l'embarquement – Proust s'inscrit dans les codes de la rhétorique classique. A la différence de la littérature contemporaine, il n'a pas peur des figures traditionnelles. Tout au contraire : Proust emploie ces figures afin de nous montrer qu'il connaît ces codes désignant l'autoreprésentation. Dans son article, « Figures », Genette fait le commentaire suivant sur l'aspect autoreprésentatif de la rhétorique :

La rhétorique des figures a donc pour ambition d'établir un code des connotations littéraires, ou de ce que Barthes a appelé les *Signes de la littérature*. A chaque fois qu'il emploie une figure reconnue par le code, l'écrivain charge son langage non seulement d'« exprimer sa pensée », mais aussi de notifier une qualité épique, lyrique, didactique, oratoire, etc., de se désigner soi-même comme langage littéraire, et de signifier la littérature⁸⁰.

Ainsi Proust émet-il des signes importants à la compréhension du texte : il ne faut pas perdre de vue que ce texte traite d'une problématique littéraire et artistique. Ces métaphores suscitées

⁷⁸ J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti, 1954, p. 147.

⁷⁹ Curtius, *Littérature européenne et moyen âge latin*, trad : Jean Bréjoux, Presses universitaires de France, 1956, p. 147.

⁸⁰ G. Genette, « Figures », *Figures*, Paris, Seuil, 1966, p. 220.

par la transformation d'Albertine ont une signification emblématique. En effet, c'est comme si elles disaient : « Regarde-nous ; nous sommes la littérature ! »

Ces métaphores autoreprésentatives font donc preuve d'une conscience aigüe, une conscience propre à l'écriture proustienne. Pour que la métaphore puisse susciter de la connaissance, il faut qu'elle rende compte de ces propres principes⁸¹. Nous assistons donc à un mouvement double : la métaphore ne cesse d'osciller entre deux positions ; interrogation d'elle-même, et réflexion autour de ce qui est extérieur à la métaphore. Par la suite nous regarderons de plus près cette deuxième position : la métaphore que nous dit-elle sur l'Autre ?

3.3.3. *L'ALTÉRITÉ*

Dans ce qui suit, nous étudierons le rapport entre la métaphore baroque de Proust et la problématique de l'altérité. Premièrement nous verrons que la métaphore nous fait percevoir l'Autre comme une absence présente, deuxièmement nous évoquerons l'aspect séducteur de la métaphore et son rapport avec l'altérité. Finalement nous verrons que la métaphore établit une dichotomie entre art et vie, où l'art sera supérieur à la vie, parce que l'art seul peut rendre visible la différence entre le moi et l'Autre.

3.3.3.1. *UNE ABSENCE PRÉSENTE*

Le narrateur cherche à connaître l'Autre : cette recherche se manifeste premièrement comme une difficulté de capter l'essence d'Albertine, et cette difficulté se traduit en une écriture « spectrale ». Albertine est perçue comme quelque chose d'inaccessible, d'impénétrable, ainsi cette description d'elle :

Entre les deux décors si différents l'un de l'autre de Balbec, il y avait l'intervalle de plusieurs années à Paris sur le long parcours desquelles se plaçaient tant de visites d'Albertine. Je la voyais aux différentes années de ma vie occupant par rapport à moi des positions différentes qui me faisaient sentir la beauté des espaces interférés, ce long temps révolu, où j'étais resté sans la voir, et sur la diaphane profondeur desquels la rose personne que j'avais devant moi se modelait avec de mystérieuses ombres et un puissant relief⁸².

L'image que le narrateur présente d'elle est en effet une image sans forme concrète en perpétuelle mutation. Ce n'est pas une image claire ; elle est en quelque sorte un reflet de la vraie Albertine, une représentation affaiblie, un spectre. Cette image spectrale ne fait-elle pas écho à l'amant ténébreux de Psyché ? En effet l'expérience du monde proustien ressemble à celle de Psyché : le monde apparaît devant nous comme quelque chose d'impénétrable,

⁸¹ Cf. Le chapitre sur Tesouro.

⁸² Proust, *La prisonnière*, p. 61.

d'incompréhensible ; nous n'avons pas accès direct à ce qui est extérieur à nos projections ; la seule chose qui ressort, c'est une absence représentée par des ombres.

Cependant, cette description d'une absence est très vivace ; elle est vécue comme une présence. L'image mentale d'Albertine naît de l'absence de ce même personnage. Dans le même passage, Proust développe cette même idée : « [...] le pouvoir de rêver que je n'avais qu'en son absence [...] Présente, je lui parlais, mais étais trop absent de moi-même pour pouvoir penser »⁸³. Cette tentative de rendre présent une absence évoque, encore une fois, le mythe de Psyché : comme Psyché, le narrateur proustien cherche à connaître l'Autre, mais l'Autre lui échappe, ou bien il apparaît comme un ombre ou un spectre.

3.3.3.2. OSTENTATION ET DÉGUISEMENT

L'Autre est donc un théâtre d'images changeantes. En effet, cette conception de L'Autre évoque la métaphore en tant que figure de déguisement, figure baroque par excellence. Expliquons : les métaphores de Proust sont tellement immenses que le lecteur finit par perdre de vue l'objet derrière cette création : cette production vertigineuse d'images prennent le dessus sur la structure du récit. Dans *La Littérature de l'âge baroque en France*, Rousset parle de l'importance du décor dans l'esthétique baroque en établissant une analogie entre la métaphore baroque et les façades des églises baroques :

Autrement dit, on trouve ici à l'œuvre l'une des lois du Baroque : La prolifération du décor au dépens de la structure ; la métaphore ainsi conçue, à force de se « filer », en vient à dresser une véritable composition autonome derrière laquelle l'objet se trouve si bien dissimulé qu'il faut le deviner ; on se trouve en présence d'un déguisement rhétorique qui est l'équivalent de ce que tentent les architectes de façades autonomes tels que Borromini à Sainte-Agnès⁸⁴.

L'oscillation entre déguisement et ostentation est très caractéristique pour la métaphore baroque de Proust ; c'est un jeu de cache-cache qui a pour but de focaliser une partie du tout pour l'exposer, pour la mettre sous nos yeux. En même temps cette focalisation attire notre attention vers ce qui ne se voit pas, vers cet objet auquel nous n'avons pas accès, vers l'Autre. En effet, la focalisation sur le décor, sur l'apparence, que nous trouvons dans le texte de Proust, fait écho au néo-platonisme de l'âge baroque : tout ce que nous percevons sur terre ne sont que des apparences, des ombres, parce que nous n'avons pas accès à l'essence, à Dieu. La vie terrestre n'offre que des signes qu'il faut interpréter pour identifier la présence de Dieu. D'où l'importance de la figure rhétorique : rappelons que « figure » signifie « apparence ».

⁸³ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁴ J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, p. 186.

Cette figure de déguisement qu'est la métaphore baroque exprime de même un aspect important de l'oeuvre proustienne : la séduction. Si le narrateur est séduit par Albertine, c'est parce qu'elle lui échappe ; elle demeure un mystère tout au long du récit. Le mystère se traduit en ce théâtre d'ombres que nous venons d'évoquer, et la métaphore baroque est à la base de cette transformation d'Albertine. Cela nous mène vers une interrogation sur la fonction de la métaphore : pourquoi la métaphore est-elle plus séductrice que l'expression directe, le langage propre ? Dans *L'ancienne rhétorique*, Roland Barthes pose cette même question, et il propose la réponse suivante :

Les couleurs sont parfois mises « pour épargner à la pudeur l'embarras d'une exposition trop nue » (Quintilien) ; autrement dit, comme euphémisme possible, la *couleur* indexe un tabou, celui de la « nudité » du langage : comme la rougeur qui empourpre un visage, la *couleur* expose le désir en cachant l'objet : c'est la dialectique même du vêtement [...] ⁸⁵.

La figure rhétorique, dans notre cas, la métaphore, sert de voile : le langage ne peut pas être exposé directement, sinon le désir et la séduction s'évanouissent. En effet, la métaphore baroque de Proust exprime bien cette connaissance : de même que Marcel est attiré par l'Autre, par Albertine, de même sommes-nous séduits par le décor immense de la métaphore. Comme une église baroque, la métaphore nous attire vers elle, tout en cachant son essence.

3.3.3.3. *DISTANCE ET DIFFÉRENCE*

Nous avons établi un rapport entre l'amour et la métaphore : l'histoire d'amour de Marcel et Albertine va de pair avec la problématique de la métaphore ; les aspects de l'amour font allusion aux aspects de la métaphore. Par la suite, nous verrons que cette interaction de l'amour avec la métaphore établit une nouvelle dichotomie entre l'art et la vie.

La métaphore proustienne met en œuvre une transformation double : la transformation en plante pourrait aussi bien être considérée comme une transformation en œuvre d'art. Si le narrateur cherche à connaître l'Autre, il s'agit aussi d'une recherche artistique. Dans ce qui suit, nous verrons que cette transformation en art implique une valorisation de l'art au détriment de la vie :

Quand elle dormait, je n'avais plus à parler, je savais que je n'étais plus regardé par elle, je n'avais plus besoin de vivre à la surface de moi-même. 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 inconsciente des végétaux, des arbres, vie plus différente de la mienne, plus étrange et qui cependant m'appartenait davantage. Son moi

⁸⁵ Barthes, *L'ancienne rhétorique*, p. 156.

ne s'échappait pas à tous moments, comme quand nous causions, par les issues de la pensée inavouée et du regard⁸⁶.

N'ayant pas de conscience, l'œuvre d'art est aussi différente de la vie humaine qu'une plante. Et c'est justement cette absence de vie humaine qui rend l'art supérieur à la vie :

(..) et c'était ainsi en effet : le pouvoir de rêver que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais à ces instants auprès d'elle, comme si en dormant elle était devenue une plante. Par là son sommeil réalisait dans une certaine mesure, la possibilité de l'amour ; seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas. Présente, je lui parlais, mais était trop absent de moi-même pour pouvoir penser⁸⁷.

C'est la métaphore qui sera le catalyseur de cette différenciation entre art et vie, et si l'art aura une position privilégiée, c'est parce qu'il réalise une *possibilité d'amour*. L'amour ne réussit qu'au moment où Albertine n'est plus là : c'est la transformation en œuvre d'art qui représente l'espoir de l'amour. Mais de quelle sorte d'amour parle-t-il ? Qu'est-ce que l'art nous apporte que la vie ne nous offre pas ?

Si l'art nous offre une possibilité d'amour, c'est qu'il nous propose de connaître l'Autre, d'une façon qui n'existe pas dans la vie. Voilà pourquoi la vie se caractérise par la déception : « ses différents caractères d'humanité qui m'avaient *déçu* depuis le jour où j'avais fait sa connaissance »⁸⁸. Si le narrateur crée une différenciation nette entre art et vie dans ce passage, c'est justement parce que l'art lui propose de la *distance*, une distance absente de la vie. Or, cette distance n'est pas gratuite ; elle est le résultat d'un processus artistique, plein de déceptions. En effet, la *déception* est justement un leitmotiv dans *La Recherche*, aussi bien dans le domaine de l'amour que dans le domaine intellectuel, et si Marcel est *déçu*, c'est parce qu'il ignore la nécessité de la distance. Je m'explique : la première déception avec Gilberte va de pair avec la déception des noms propres. Le jeune Marcel veut l'harmonie, il veut que tout autour de lui reflète ses propres désirs ; il n'arrive pas à voir Gilberte en tant qu'Autre. Il veut tout posséder, la femme aimée ainsi que le langage. Cet exemple tiré de *du Côté de chez Swann*, décrivant la satisfaction du narrateur lorsque Gilberte prononce son nom, en fournit bien la preuve : « J'ai eu l'impression d'avoir été tenu un instant dans sa bouche [...] »⁸⁹. Evidemment, Marcel n'a pas assez de distance : il rêve de l'harmonie, mais ce rêve ne provoquera que des déceptions et des malentendus. Plus tard, il apprendra que l'amour n'existe pas en dehors de nos projections, et il abandonnera en même temps le rêve d'unité

⁸⁶ Proust, *La prisonnière*, p. 62.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 62, je souligne.

⁸⁹ Proust, *Du côté de chez Swann*, III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 396.

entre noms et choses. Cependant, les réflexions autour du nom propre ne sont pas inutiles : elles font partie d'un processus intellectuel, d'un processus d'écriture. Dans *la Prisonnière* ce processus s'est compliqué : Marcel s'est détourné de l'expression simple et du nom propre, et il s'est tourné vers l'expression complexe, c'est-à-dire, la métaphore, et c'est la métaphore qui va ouvrir l'accès à l'altérité.

En étudiant les métaphores qui sont métonymiquement motivées, nous avons dégagé leur aspect autoreprésentatif. Mais la plante, la mer et l'embarquement ne sont pas les seules représentations du mécanisme métaphorique. Un autre élément du texte me semble aussi important : le sommeil. Une fois de plus nous retrouvons un parallèle avec le mythe de Psyché : il faut que Cupidon dorme pour que Psyché puisse connaître son identité. De même pour Albertine ; le narrateur n'arrive pas à distinguer sa nature qu'au moment où elle dort. Donc, à travers le sommeil, la métaphore met en scène un de ses aspects les plus importants : la distance. Cette autoreprésentation se lie à une problématique essentielle à la compréhension de l'Autre : l'aspect inaccessible ne peut pas être révélé de façon directe, il faut passer par un détour, et ce détour, c'est justement la métaphore : « Mais les choses les plus profondes et les plus difficiles d'accès nous sont dévoilés sous un voile, dans l'ombre d'une peinture en clair-obscur [...] »⁹⁰. Finalement, ce « voile », cette « peinture en clair-obscur » nous permet d'appréhender l'Autre. Pour y arriver, il faut que l'art soit métaphorique.

Nous avons donc constaté que l'art métaphorique met en place une distance indispensable à l'appréhension de l'Autre. Mais cette distance, que nous apprend-elle sur l'Autre ? Elle nous apprend que l'Autre est une différence. Cependant, pour montrer cette différence, il faut une écriture très subtile.

Comme nous avons déjà évoqué, Tesauro établit un rapport entre ingéniosité et métaphore. Un concept revient à plusieurs reprises dans le *Cannocchiale aristotelico* ; c'est la *subtilité* : « [...] j'affirme que les hommes les plus ingénieux reçoivent de la nature une plus grande aptitude à l'expression subtile ; je dirai même que le mot "subtil" a la même valeur que le mot "ingénieux". »⁹¹ Dans ce qui suit, nous verrons que la métaphore baroque de Proust met en évidence cette subtilité dont parle Tesauro, la subtilité propre à l'œuvre d'art, nécessaire à l'appréhension de l'Autre.

En entrant dans la chambre j'étais resté debout sur le seuil n'osant pas faire de *bruit* et je n'entendais pas d'autre que celui de son haleine venant expirer sur ses lèvres, à intervalles intermittents et réguliers, comme un reflux, mais plus assoupi et plus doux. Et au moment où mon oreille recueillait ce *bruit divin*,

⁹⁰ Tesauro, in: Hersant, p. 69.

⁹¹ *Ibid.*, p. 87.

il me semblait que c'était, condensée en lui, toute la personne, toute la vie de la charmante captive, étendue là sous mes yeux. Des voitures passaient bruyamment dans la rue, son front restait aussi immobile, aussi pur, son souffle aussi léger, réduit à la simple expiration de l'air nécessaire⁹².

Le mot « bruit » revient plusieurs fois dans cet extrait : pour ne pas réveiller Albertine dormante, le narrateur n'ose pas faire de *bruit*, alors que le seul *bruit* qu'il y ait dans la chambre, est la respiration douce d'Albertine, c'est un « bruit divin ». Puis il parle des voitures dans la rue qui font du *bruit*, évoquant la vie extérieure, et finalement il revient à ce bruit léger qu'est le souffle d'Albertine. Ce va-et-vient entre ces deux usages du mot « bruit », l'un évoquant la vie extérieure, l'autre lié à Albertine dormante, devenue œuvre d'art, met en scène la différence propre à l'art : condensé en ce mot « bruit », nous percevons la différence subtile entre art et vie, et en employant le même mot pour désigner deux différents phénomènes, Proust souligne qu'il s'agit d'une différence qualitative et non pas d'une différence empirique⁹³ ; la différence ne reste pas sur la surface des choses, elle est beaucoup plus difficile à distinguer. La différence que l'art nous fait percevoir, est aussi subtile que ce double emploi du mot « bruit ».

Quelle est le rapport entre cette différence subtile, révélée dans l'œuvre d'art, et la métaphore ? Ce va-et-vient, cette symétrie parfaite entre les deux sortes de bruit, fait écho au mouvement de la métaphore baroque de Proust : rapprocher deux domaines éloignés, la vie et l'art, par un point commun : le bruit. Nous trouverons dans ce mot « bruit », « condensé en lui », toute la problématique de la métaphore : d'une part elle est ressemblance, chose qui nous permet de nous approcher de l'Autre, d'autre part elle est différence : différence subtile, différence qualitative qui nous fait percevoir l'Autre tel qu'il est.

3.4. RÉCAPITULATION

Inspirés par la logique de la métaphore baroque, nous avons rapproché deux textes, le mythe de Psyché et un extrait de *La Prisonnière* de Proust. Les trois thèmes du mythe de Psyché – curiosité, émerveillement et altérité – nous ont servi d'outils à l'analyse de la métaphore baroque de Proust. Premièrement, le thème de la curiosité crée un lien entre la métaphore et le désir de voir. Deuxièmement, le thème de l'émerveillement établit un rapport entre la métaphore et deux autres figures rhétoriques ; l'hypotypose et la métonymie. De plus, ce thème indique-t-il une problématique de naturel et artificiel, et il évoque aussi l'auto-représentation. Finalement, nous avons étudié le rapport étroit entre la métaphore, en tant que figure de déguisement, et l'altérité. En imposant de la distance et de la différence, la

⁹² Proust, *La Prisonnière*, p. 63, je souligne.

⁹³ Nous étudierons la distinction entre différence empirique et différence qualitative dans le chapitre sur Deleuze.

métaphore devient indispensable à l'appréhension de l'Autre, et ainsi obtient-elle une position privilégiée dans le discours de l'art.

4. DELEUZE : L'ART ET LA MÉTAPHORE

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que l'œuvre d'art métaphorique obtient une position privilégiée dans le texte proustien. Par la suite, nous nous appuyerons sur l'ouvrage de Deleuze, *Proust et les signes*, pour regarder de plus près le rapport entre l'œuvre d'art et la métaphore. Nous allons voir que la métaphore a une position ambiguë dans le texte de Deleuze.

D'abord, il faut cerner le projet exprimé dans *Proust et les signes*. Ici, Deleuze dément une des «vérités absolues» de la recherche proustienne : l'unité du texte n'est pas la mémoire involontaire. Le texte parle moins d'une recherche du temps perdu, qu'il enseigne une recherche tournée vers le futur : une recherche de la vérité qui porte sur une question fondamentale : quelle est l'essence de la réalité ? Comme la réalité apparente consiste en des signes, cette recherche passe par un apprentissage : il s'agit d'apprendre à déchiffrer ces signes : « Tout ce qui nous apprend quelque chose émet des signes, tout acte d'apprendre est une interprétation de signes ou de hiéroglyphes. L'œuvre de Proust est fondée, non pas sur l'exposition de la mémoire, mais sur l'apprentissage des signes. »⁹⁴

4.1. LA HIÉRARCHIE DES SIGNES

L'apprentissage indispensable à la connaissance de la vérité passe par quatre étapes, chaque étape correspondant à un type de signe : les signes mondains, les signes amoureux, les signes sensibles et finalement les signes de l'art. Tous les types de signes sont importants pour le processus d'apprentissage, mais les signes de l'art sont les seuls capables de révéler la vérité.

En bas de l'échelle nous trouvons les signes mondains. Ce qui caractérise ces signes, c'est leur vacuité : ils sont vides. Dans les cercles mondains, il ne s'agit pas de penser ou d'agir, il s'agit de *faire signe* qu'on pense ou qu'on agit. En dépit de l'énorme production de signes dans les milieux mondains, ces signes n'ont aucune valeur dans d'autres domaines : ils servent surtout d'inclure ceux qui les comprennent et d'exclure ceux qui les ignorent. Deuxièmement, Deleuze parle des signes amoureux, caractérisés par leur mensonge : « [...] ce sont des signes mensongers qui ne peuvent s'adresser à nous qu'en cachant ce qu'ils expriment, c'est-à-dire l'origine des mondes inconnus, des actions et des pensées inconnues qui leur donnent un sens »⁹⁵. Le paradoxe de l'amour consiste en la nature double de ces signes : ils garantissent l'amour et portent également en eux la possibilité de trahison, de mensonge. La nature double de l'amour naît de l'expérience de la femme aimée comme

⁹⁴ G. Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 11.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 16.

quelque chose de mystérieux et clos. Cet aspect caché et secret de la femme aimée est à la fois source des sentiments amoureux et origine de jalousie. Pour Proust, les deux sont inséparables : l'amoureux est toujours jaloux ; il ne cesse de soupçonner des mensonges, de mettre en doute les paroles et les actions de la femme aimée. Dès que cette interrogation se termine, l'amour n'existe plus. Ou plus précisément, si les signes ne sont pas mensongers, ils ne sont plus des signes amoureux.

Troisièmement, plus haut dans la hiérarchie des signes, Deleuze place les signes sensibles : ce sont les signes liés à la mémoire involontaire, mais aussi à l'imagination et au désir, comme les clochers de Martinville. En raison de leur rapport avec la création artistique, les signes liés à l'imagination et au désir sont plus importants que ceux appartenant à la mémoire involontaire. Toutes les expériences sensibles suivent à peu près le même schéma : d'abord ces signes suscitent une joie immédiate chez le narrateur, puis il essaie d'expliquer cette même joie. Et selon Deleuze, cette explication reste souvent inaccomplie. Même si les signes sensibles sont étroitement liés à la création artistique (la Madeleine), ils ne nous apporteront pas une réponse définitive à la recherche de vérité. Cependant, ces signes sont un commencement, une préparation incontournable à la compréhension des signes de l'art, qui sont supérieurs à tous les autres.

Les trois premiers types de signes n'ont qu'une chose en commun : ils sont tous matériels. Ils ne peuvent pas être séparés de l'objet d'où ils sortent ; les signes amoureux ne se détachent pas du corps de la femme. Il en est de même pour les signes sensibles qui sont souvent liés à une odeur ou à un saveur. En effet, la supériorité des signes de l'art réside justement dans leur immatérialité. Deleuze prend, entre autres, l'exemple de la chanson de la Berma : « A son tour, la Berma se sert de sa voix, de ses bras. Mais ses gestes, au lieu de témoigner de "connexités musculaires", forment un corps transparent qui réfracte une essence, une Idée. »⁹⁶ Donc, *l'impression* de la chanson se dissocie de la cantatrice et devient une idée.

Quelle est la conséquence de cette immatérialité des signes de l'art ? « [...] l'Art nous donne la véritable unité : unité d'un signe immatériel et d'un sens tout spirituel. L'Essence est précisément cette unité du signe et du sens, telle qu'elle est révélée dans l'œuvre d'art. »⁹⁷ Les signes de l'art nous donnent accès à l'Essence, à l'Idée, à la structure fondatrice de l'être, et si le narrateur cherche la vérité, c'est dans l'essence qu'il la trouvera. Mais quelle est la nature de cette unité, de l'essence ? Deleuze définit l'essence de l'œuvre d'art comme une

⁹⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 53.

différence, « la Différence ultime et absolue. C'est elle qui constitue l'être, qui nous fait concevoir l'être ». ⁹⁸ En effet, cette différence oppose l'œuvre d'art à la vie ; on ne peut saisir l'être qu'à travers l'œuvre d'art. L'art est lié à une recherche de connaissance de la vérité, et cette recherche porte sur l'appréhension de la différence absolue de l'essence :

Mais qu'est-ce qu'une différence ultime absolue ? Non pas une différence empirique entre deux choses ou deux objets, toujours extrinsèque. Proust donne une première approximation de l'essence, quand il dit qu'elle est quelque chose dans un sujet, comme la présence d'une qualité dernière au cœur d'un sujet : différence interne, « différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun » ⁹⁹.

La différence qu'est l'essence n'est pas évidente, elle ne nous saute pas aux yeux : elle est enfermée dans le sujet, inaccessible à nous dans la vie de tous les jours. L'art seul peut saisir cette différence, mais cette perspective sur la différence absolue implique une certaine attitude vis-à-vis de l'art :

A cet égard, Proust est leibnizien : les essences sont de véritables monades, chacune se définissant par le point de vue auquel elle exprime le monde, chaque point de vue renvoyant lui-même à une qualité ultime au fond de la monade. Comme dit Leibniz, elles n'ont ni portes ni fenêtres : le point de vue étant la différence elle-même, des points de vue sur un monde supposé le même sont aussi différents que les mondes les plus lointains ¹⁰⁰.

Les essences sont des mondes clos : il s'agit de respecter la différence absolue entre ces différents mondes, et si je dis absolue, c'est parce qu'on ne peut pas les pénétrer. Les essences, ou bien les monades, n'ont ni portes ni fenêtres : la communication est abolie. Donc, l'unité de l'œuvre proustienne, de l'œuvre d'art, est une unité de différences incommunicables. Si l'œuvre d'art arrive à révéler l'essence, c'est parce qu'elle aussi est un monde solitaire, qui se dérobe de nos projections. Voilà pourquoi l'amour et l'art s'interpénètrent dans l'œuvre proustienne ; tous les deux se détournent de la communication. Si l'amitié n'est pas valorisée chez Proust, dit Deleuze, c'est justement parce qu'elle se base sur la communication, une communication qui est nécessairement *fausse*, parce qu'elle ignore la problématique de la différence. En revanche, l'amour renonce à toute communication, et elle est donc plus proche de la connaissance véridique que nous propose l'art ; la mise en scène des différences absolues qui nous donne accès à ces mondes étrangers à nous.

Deleuze insiste sur la distinction entre le sujet et l'essence : les différentes perspectives des monades vont au-delà des sujets. Il ne s'agit pas d'un subjectivisme :

⁹⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 54.

Elle [l'essence] ne se ramène pas à un état psychologique, ni à une subjectivité psychologique, ni même à une forme quelconque d'une subjectivité supérieure. L'essence est bien la qualité dernière au coeur d'un sujet ; mais cette qualité est plus profonde que le sujet, d'un autre ordre que lui : « Qualité inconnue d'un monde unique »¹⁰¹.

Les essences font partie des sujets, mais comme elles y sont intégrées, les sujets ne peuvent pas les expliquer, les étudier de l'extérieur. Cependant, cela ne veut pas dire qu'ils se confondent, que leurs natures sont pareilles. Alors que les sujets sont mortels, les essences nous survivent :

Cette distinction de l'essence et du sujet est d'autant plus importante que Proust y voit la seule preuve possible de l'immortalité de l'âme. Dans l'âme de celui qui la dévoile, ou seulement qui la comprend, l'essence est comme une « captive divine¹⁰² ». Les essences, peut-être, se sont elles-mêmes *emprisonnées*, se sont enveloppées dans ses âmes qu'elles individualisent. Elles n'existent que dans cette *captivité*, mais elles ne se séparent pas de la « patrie inconnue » qu'elles enveloppent avec elles en nous-mêmes. Ce sont nos « otages » : elles meurent si nous mourons, mais si elles sont éternelles, nous sommes immortels en quelque manière. Elles rendent donc la mort moins probable ; la seule preuve, la seule chance, est esthétique¹⁰³.

Il ne faut pas oublier que la philosophie de Leibniz est une philosophie baroque. Donc, grâce à Deleuze, encore une fois nous avons trouvé un rapport entre Proust et le baroque.

Cependant, l'aspect religieux n'est pas si explicite chez Proust que chez Leibniz : toutes les monades représentent un point de vue individuel sur le monde, mais Dieu seul possède une perspective absolue. Bien que Proust parle d'un « bruit divin », il me semble que cette divinité renvoie moins à Dieu qu'à l'Art. Ou plus précisément : si Proust a des sensations religieuses, il ne les vit pas à travers la croyance à un dieu spécifique, c'est plutôt son travail artistique qui lui sert de religion, de croyance. De toute façon, les limites ne sont pas très claires chez Proust ; il ne distingue pas entre ces deux discours.

4.2. LA PRISONNIÈRE

La description de la captivité de l'essence nous mène directement à notre extrait de texte où cette thématique est très élaborée. Deleuze cite *Du côté de chez Swann*, alors que nous trouverons la même image dans notre extrait : c'est donc Albertine qui représente cet univers fermé : « Elle avait rappelé à soi tout ce qui d'elle était en dehors, elle s'était réfugiée, enclose, résumée dans son corps »¹⁰⁴. De même, le bruit de sa respiration évoque encore une fois ce monde hermétique : « Et au moment où mon oreille recueillait ce bruit divin, il me

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰² Citation de Proust.

¹⁰³ Deleuze, p. 56, 57. Je souligne.

¹⁰⁴ Proust, *La prisonnière*, p. 62.

semblait que c'était, condensée en lui, toute la personne, toute la vie de la charmante captive, étendue là sous mes yeux »¹⁰⁵. Ces deux exemples n'expriment-ils pas justement la tentative de mettre en scène l'essence cachée dans le corps et dans la respiration d'Albertine devenue œuvre d'art ? Si Albertine est une captive, c'est parce qu'elle, comme les monades de Leibniz, est une essence au sein de l'œuvre d'art, sans portes ni fenêtres qui ne se laisse pas capter par le langage de tous les jours. Voilà parce que ce texte est marqué par le silence, par l'absence de paroles :

Présente, *je lui parlais*, mais étais trop absent de moi-même pour pouvoir penser. Quand elle dormait, *je n'avais plus à parler*, je savais que je n'étais plus regardé par elle, je n'avais plus besoin de vivre à la surface de moi-même. [...] J'ai passé de charmants soirs à *causer*, à jouer avec Albertine, mais jamais d'aussi doux que quand je la regardais dormir¹⁰⁶.

Cette absence de paroles est renforcée par l'insistance sur les qualités mystiques d'Albertine qui souligne cet aspect inaccessible de la différence qu'est l'essence : en effet, toute la description de la transformation d'Albertine sert de prémonition à la découverte de la différence : « J'écoutais cette murmurante émanation mystérieuse, douce comme un zéphyr marin, féérique comme ce clair de lune, qu'était son sommeil.»¹⁰⁷ Donc, le sommeil mystérieux et féérique nous signale la différence fondamentale qu'il y a entre Albertine de tous les jours et Albertine transformée en œuvre d'art. Finalement, même le titre du tome d'où est tiré notre texte, *La Prisonnière*, fait allusion à cette thématique. De ce point de vue, *La Prisonnière* devient l'histoire d'une tentative de mettre en scène la captivité de l'essence, pour que nous puissions la regarder de dehors.

Nous pouvons constater que la philosophie de Deleuze s'applique bien à notre travail. Premièrement, la philosophie « monadologique » de Deleuze est un bon point de départ pour comprendre la problématique de l'altérité : comme le monde consiste d'un ensemble de mondes clos qui ne communiquent pas entre eux, l'Autre est aussi un monde clos, en dehors de nos projections. La seule façon de comprendre l'Autre est à travers sa *différence*. Si l'œuvre d'art est capable de mettre en scène cette différence, c'est parce qu'elle, comme les monades, est un univers fermé qui échappe à nos tentatives d'effacer toute différence. Si l'art nous permet de parler de l'Autre, c'est parce qu'il nous donne l'occasion de sortir de nous-mêmes, et de regarder un monde étranger de l'extérieur.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 62, 63, je souligne.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 62.

4.3. LES SIGNES DE L'ART ET LA MÉTAPHORE

Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, la métaphore met en œuvre une transformation ; Albertine sera transformée en objet clos et mystérieux, en œuvre d'art, selon la définition de Deleuze. On dirait que la métaphore est indispensable au processus artistique. Cependant, quelques problèmes apparaissent en étudiant ce texte de Deleuze. Que dit-il sur la relation entre la métaphore et l'art ? Sur ce point il n'est pas très clair. D'une part, il établit une distinction très nette entre les différents types de signes, où les signes de l'art sont supérieurs à tous les autres ; cette supériorité réside dans leur immatérialité. D'autre part, il associera la métaphore avec l'essence (et donc, l'art), même si elle n'est pas tout à fait immatérielle, d'après sa propre définition. Où placer notre extrait de texte dans cette hiérarchie ? Sur l'analogie (qui doit inclure notre scène) Deleuze dit :

Proust parle souvent de la nécessité qui pèse sur lui : que, toujours, quelque chose lui rappelle ou lui fasse imaginer quelque chose. Mais, quelle que soit l'importance de ce processus d'analogie en art, l'art n'y trouve pas sa formule la plus profonde. Tant que nous découvrons le sens d'un signe dans autre chose, un peu de matière subsiste encore, rebelle à l'esprit. Au contraire l'Art nous donne la véritable unité : unité d'un signe immatériel et d'un sens tout spirituel¹⁰⁸.

Notre scène semble appartenir aux signes sensibles : non pas ceux de la mémoire involontaire, mais plutôt aux signes du désir et de l'imagination. Comme nous l'avons déjà dit, ces signes sont incontournables à la création de l'œuvre, mais en même temps ils ne sont pas suffisants. L'analogie, et partant la métaphore, car la métaphore proustienne est bien évidemment une sorte d'analogie, n'est pas entièrement spirituelle. Comme elle se développe à partir d'un objet concret, elle sera toujours à moitié matérielle. L'art dont parle Deleuze, c'est l'Art, ce sont les expériences où l'art est explicitement nommé ; la sonate de Vinteuil, la chanson de la Berma.

Que faire alors de notre métaphore, Albertine transformée en fleur ? Bien que la métaphore prenne forme à partir d'un « objet matériel », la femme, le rapprochement entre ces deux domaines, femme et fleur, n'est-il pas entièrement spirituel ? Il me semble difficile de dissocier la métaphore proustienne de l'art : premièrement parce qu'elle est si intimement liée au processus d'écriture de Marcel, deuxièmement parce qu'elle *fait partie* de son œuvre d'art ; elle est aussi *artificielle* que la sonate de Vinteuil ou la chanson de la Berma. Donc, la distinction entre les signes de l'art et les signes sensibles est une distinction problématique.

Cependant, plus loin dans le même ouvrage, ce point de vue sera élaboré et modifié :

¹⁰⁸ Deleuze, p. 53.

C'est seulement au niveau de l'art que les essences sont révélées. Mais *une fois* qu'elles se sont manifestées dans l'œuvre d'art, elles réagissent sur tous les autres domaines ; nous apprenons qu'elles s'incarneraient *déjà*, qu'elles étaient déjà là dans toutes ces espèces de signes, dans tous les types d'apprentissage¹⁰⁹.

Par conséquent, Deleuze n'est pas si catégorique : il faut juste comprendre qu'il faut passer par les signes de l'art pour découvrir l'essence dans les autres signes. Comme la *Recherche* est une œuvre d'art, tous les autres signes seront transformés en des signes de l'art, y compris l'analogie ou la métaphore proustienne. En effet, une fois cette distinction établie, la métaphore s'avère être la figure la plus suprême de l'art, elle est devenue l'Art par excellence. Et si elle est l'Art, c'est parce qu'elle arrive à capter l'essence.

Etant qualité d'un monde, l'essence ne se confond jamais avec un objet, mais au contraire rapproche deux objets tout à fait différents, dont on s'aperçoit justement qu'ils ont cette qualité dans le milieu révélateur. En même temps que l'essence s'incarne dans une matière, la qualité ultime qui la constitue s'exprime donc comme la *qualité commune* à deux objets différents, pétris dans cette matière lumineuse, plongés dans ce milieu réfractant¹¹⁰.

Paradoxalement, cette description fait écho au mouvement de la mémoire involontaire (précédemment jugée inférieure aux signes de l'art) : rapprocher une sensation présente à une sensation passée par un point commun : l'essence est justement ce point commun entre ces deux sensations distinctes, et la découverte de ce point commun est complètement spirituelle, elle se détache de la matière qui était son point de départ. Mais ce mouvement fait aussi allusion à la métaphore baroque, qui, elle aussi, consiste en ce rapprochement de deux objets éloignés. Deleuze associe ce point commun des choses différentes à une sorte d'ordre originel, une sorte de principe fondatrice de la nature. Voilà pourquoi la métaphore est surtout métamorphose pour Deleuze : la force transformatrice de la métaphore correspond à une loi fondatrice – et baroque- du monde : le monde en mouvement. Le monde n'est jamais le même, identique : il est toujours différent, en mouvement. « Une essence est toujours une naissance du monde ; mais le style¹¹¹ est cette naissance continuée et réfractée, cette naissance retrouvée dans des matières adéquates aux essences, cette naissance devenue métamorphose d'objets »¹¹². Ce point de vue n'est pas étranger à l'esthétique de Tesauro : la métaphore baroque est une véritable machine littéraire (pour emprunter un terme très Deleuzien), qui donne naissance à de nouvelles métaphores, qui transforme le texte ainsi que le lecteur, en découvrant des ressemblances surprenantes entre des textes différents et

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 61.

¹¹¹ Le style est la métaphore.

¹¹² Deleuze, p. 62.

éloignés. Cette perspective est fondamentale : la métaphore est un *principe* esthétique, à la base de toute création artistique.

4.4. GENETTE : CONTRE L'ESTHÉTIQUE ESSENTIALISTE

Finally, nous mettrons en relief la théorie de Deleuze en rappelant un autre point de vue ; celui de Gérard Genette dans *Proust palimpseste*. Genette se lance d'emblée dans la problématique de la métaphore : il veut éclairer son rôle dans le projet essentialiste de Proust. Dans *Le Temps retrouvé*, Proust présente son but artistique ; le narrateur cherche à dépasser le monde des apparences pour accéder à une réalité plus profonde, plus véridique : le monde des essences, où la métaphore tient une position primordiale. A la fois Deleuze et Genette s'intéressent à ce projet, et tous les deux placent la métaphore au-dessus de la réminiscence. Cependant, cette convergence tournera vite en divergence. Alors que Deleuze accepte la théorie essentialiste de Proust – le rapport entre métaphore (métamorphose) et essence – Genette abandonnera cette théorie, et en proposera une autre : la métaphore n'est pas Essence ; elle est un *palimpseste*. S'il rejette cette théorie de Proust, c'est parce que, paradoxalement, la pratique de la métaphore proustienne mine sa propre théorie.

Ce palimpseste, ces couches d'écritures superposées, pourquoi est-il plus proche de la métaphore que l'essence ? Genette propose l'explication suivante :

Comment concevoir en effet qu'une métaphore, c'est-à-dire un déplacement, un transfert de sensations d'un objet sur un autre puisse nous conduire à l'essence de cet objet ? Comment admettre que la « vérité profonde », d'une chose, cette vérité particulière et « distincte » que cherche Proust puisse se révéler dans une figure qui ne dégage les propriétés qu'en les transposant, c'est-à-dire en les aliénant ?¹¹³

La métaphore désigne détour, voire éloignement ; comment peut-elle accéder à l'essence ? En effet, la métaphore proustienne n'est pas cette réunion entre une sensation présente et une sensation passée ; la véritable métaphore proustienne est composée de « [...] transpositions purement spatiales, qui n'entraînent aucun "affranchissement de l'ordre du temps" et qui n'ont en fait plus rien de commun avec le phénomène de la réminiscence»¹¹⁴. Les transpositions dont parle Genette font allusion à quelques descriptions bien connues de la *Recherche* : les jeux de lumière de la lanterne magique de Combray, l'opéra métamorphosé en crypte sous-marine, les paysages marins d'Elstir, où les démarcations entre terre et mer sont effacées. Toutes ces descriptions sont marquées par le principe de la métaphore : l'indirection. Proust n'arrive pas à nommer un objet par son sens propre ; il a toujours recours à une expression

¹¹³ G. Genette, « Proust palimpseste », *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 45.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 47.

figurée, ou bien à plusieurs expressions figurées qui se superposent. Encore une fois, nous sommes bien près de l'esthétique baroque, et Genette en est parfaitement conscient :

Mirages, perspectives trompeuses, reflets plus solides que les objets reflétés, inversion systématique de l'espace : nous voici bien près des thèmes habituels de la description baroque, qui cultive à travers eux toute une esthétique du paradoxe, - mais du même coup bien loin des intentions essentialistes de l'esthétique proustienne¹¹⁵.

Selon Genette, le vertige que nous inspire ce palimpseste d'images n'est pas compatible avec la vision du monde des essences ; une telle vision devrait nous soulager et stabiliser, non pas nous dérouter comme le fait la métaphore proustienne. Il en va de même pour les personnages proustiens : ils n'ont rien de stable. En effet, ces personnages se caractérisent surtout par la métamorphose et la multiplication : Genette cite la scène du baiser d'Albertine, où le narrateur est tellement désorienté par les différentes images que représente le visage d'Albertine, que ce visage finit par disparaître quand il essaye de l'embrasser. De plus, Genette évoque ces changements radicaux que subissent Gilberte, Odette et Mme Verdurin. Pour décrire cette métaphore vertigineuse, un autre concept vient s'ajouter à celui de palimpseste, à savoir le surimpressionnisme : « De fait, le trait le plus caractéristique de la représentation proustienne est sans doute, avec l'intensité de leur présence matérielle, cette superposition d'objets simultanément perçus qui a fait parler à son propos de "surimpressionnisme". »¹¹⁶ C'est ainsi qu'il faut regarder l'œuvre proustienne, dit Genette, comme un tableau « surimpressionniste ». Il ne faut pas chercher une essence, mais plutôt chercher à percevoir simultanément toutes les couches dont se compose cette œuvre immense. Sa vérité n'est pas dans le monde des essences, mais plutôt dans cette production infinie d'images.

Nous identifions quelques affinités avec un autre article de Genette, que nous avons étudié dans notre premier chapitre ; *Métonymie chez Proust* : au lieu de mettre l'accent sur le rôle spirituel de la métaphore, Genette se concentre sur sa fonction productrice, sans laquelle nous n'aurions pas eu de roman. Le but artistique du narrateur proustien tournera en échec, mais cet échec n'est pas si infortuné : au lieu d'accéder au monde des essences, il finira par créer ce palimpseste d'images qu'est *A la recherche du temps perdu*.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 49.

4.5. RÉCAPITULATION

Dans ce chapitre-ci nous avons étudié certaines parties de *Proust et les signes* de Deleuze : nous avons vu que les signes de l'art sont supérieurs à tous les autres, et cette supériorité naît de leur immatérialité. Ce n'est qu'à travers l'œuvre d'art que l'on peut accéder à l'essence, et cette essence est une différence absolue. Le rôle de la métaphore est ambigu chez Deleuze : d'un côté, elle est à moitié matérielle, et donc pas tout à fait spirituelle, de l'autre côté le résultat de la métaphore, la qualité commune des deux objets rapprochés, est entièrement spirituelle, et donc proche de l'essence. Finalement, nous avons évoqué l'article de Genette, *Proust palimpseste*. Genette est moins idéaliste que Deleuze : selon lui, la métaphore ne mène pas au monde des essences ; elle crée plutôt une immense structure d'images et d'écritures, un palimpseste. Par la suite, nous garderons en tête ces deux points de vue de Deleuze et Genette.

5. LA VISION DES JEUNES FILLES

La métaphore baroque est un instrument d'optique : elle nous fait *voir*. Dans ce qui suit, cette idée deviendra capitale : nous allons analyser une scène très visuelle tirée de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Encore une fois nous nous concentrerons sur Albertine, mais cette fois-ci elle n'est pas dormante, et elle n'est pas seule avec le narrateur. La perspective est tout à fait différente : Albertine fait partie d'un groupe de jeunes filles qui se promène sur la plage de Balbec, et la vision de ces jeunes filles suscite des réflexions importantes pour notre analyse de la métaphore baroque de Proust.

Comme nous l'avons rappelé plusieurs fois, la métaphore proustienne a des ambitions impérialistes ; elle avale toutes les figures rhétoriques qui s'associent à la représentation picturale. Toute *image* devient métaphore dans l'écriture proustienne. La description du cortège des jeunes filles est évidemment une représentation picturale : nous *voyons* les filles ; elles sortent du texte et apparaissent devant nos yeux, presque comme un tableau vivant. Quelles sont les implications d'une telle sensation ? Quel est le rapport entre cette sensation et la métaphore proustienne ? Pour répondre à ces questions nous aborderons, encore une fois, les trois thèmes du mythe de Psyché ; curiosité, émerveillement et altérité. En établissant un rapport entre la métaphore et ces thèmes, nous soulignons l'aspect réflexif et intellectuel de la métaphore : tantôt la métaphore s'interroge sur sa propre fonction, tantôt elle met en œuvre des réflexions sur la relation entre art et connaissance. Réflexion est donc un mot-clé dans cette analyse. Or, mon intention n'est pas de répéter ce que nous avons déjà constaté, mais d'élaborer les idées trouvées dans l'analyse d'Albertine dormante.

La réflexion est présente dès le début de l'extrait : cette description du groupe des jeunes filles suit à peu près le même schéma que la description d'Albertine dormante : les réflexions autour de la femme (des femmes) portent également sur l'art. Voilà la réflexion qui sert d'introduction à la description des filles :

J'étais dans une de ces périodes de la jeunesse, dépourvues d'un amour particulier, vacantes, où partout – comme un amoureux, la femme dont il est épris – on désire, on cherche, on voit la Beauté. Qu'un seul trait réel – le peu qu'on distingue d'une femme vue de loin, ou de dos – nous permette de projeter la Beauté devant nous, nous nous figurons l'avoir reconnue, notre cœur bat, nous pressons le pas, et nous resterons toujours à demi persuadés que c'était elle, pourvu que la femme ait disparu : ce n'est que si nous pouvons la rattraper que nous comprenons notre erreur¹¹⁷.

Donc, nous sommes tout de suite dans un discours double : la description n'est pas seulement une description des jeunes filles: elle est aussi une réflexion sur la Beauté. La Beauté dont parle le narrateur, ne correspond pas à une fille particulière, mais plutôt à une idée universelle,

¹¹⁷ M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1988, p. 353-354.

une vérité essentielle. Comme Deleuze nous l'a montré, la vérité essentielle ne se trouve que dans l'art. Donc, la recherche de la Beauté est forcément une recherche artistique.

En effet, nous sommes en pleine problématique métaphorique : le texte rapproche deux domaines séparés, la femme et l'art. Comme le mouvement entre les deux domaines est perpétuel, nous ne pouvons exclure aucun des domaines ; il faut retenir cette dualité.

5.1. LA CURIOSITÉ

Le principe déclencheur de la métaphore proustienne, c'est la curiosité. Pour qu'il y ait métaphore, pour qu'il y ait image, il faut une curiosité aigüe vis-à-vis du monde. Le narrateur le dit lui-même : il veut savoir ce qu'est la Beauté.

Pourtant, si je devais bientôt mourir, *j'aurais aimé savoir comment étaient faites de près*, en réalité, les plus jolies jeunes filles que la vie pût offrir, quand même c'eût été un autre que moi, ou même personne qui dût profiter de cette offre (je ne me rendais pas compte, en effet, qu'il y avait un désir de possession à l'origine de *ma curiosité*)¹¹⁸.

Ici le thème de la curiosité est explicite : le narrateur exprime un désir de connaître la nature des jeunes filles, la *vraie* nature des jeunes filles. Rappelons que la curiosité de Psyché se caractérise par un désir de savoir, et ce désir se manifeste comme un désir de *voir*, elle *cherche* à voir. Cela devient encore plus évident par la suite :

J'aurais osé entrer dans la salle de bal, si Saint- Loup avait été avec moi. Seul je restai simplement devant le Grand- Hôtel à attendre le moment d'aller retrouver ma grand-mère, quand, presque encore à l'extrémité de la digue où elles faisaient mouvoir une tache singulière, je *vis* s'avancer cinq ou six fillettes, aussi différentes, par l'aspect et par les façons, de toutes les personnes auxquelles on était accoutumé à Balbec, qu'aurait pu l'être, débarquée on ne sait d'où, une bande de mouettes qui exécute à pas comptés sur la plage – les retardataires rattrapant les autres en voletant – une promenade dont le but semble aussi obscur aux baigneurs qu'elles ne paraissent pas voir, que clairement déterminé pour leur esprit d'oiseaux¹¹⁹.

Cette description est une véritable hypotypose, selon la définition de Tesauro, où « [...] l'objet [...] apparaît en pleine lumière »¹²⁰. Le cortège des jeunes filles apparaît certainement « en pleine lumière », en effet, nous ne voyons que ces jeunes filles. Elles attirent toute l'attention vers elles ; c'est une véritable *vision*. Insistons sur cette vision : Qu'est-ce que *voir* ? Dans la philosophie grecque, la vue est le sens associé à la connaissance¹²¹. Voir signifie connaître : la connaissance des principes éternels de la réalité passe par la vue. Donc, ce n'est pas sans importance que le sens étymologique du mot « théorie », *theôria*, est vision, ou vue. Mais ce

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 354, je souligne.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 354, je souligne.

¹²⁰ Hersant, p. 21.

¹²¹ D.T Andersson, *Tingenen taushet, tingenen tale*, Oslo, Solum, 2001, p. 77.

n'est pas tout : théorie peut aussi signifier une procession sacrée¹²². Donc, si Proust a choisi de décrire l'apparition des jeunes filles comme une procession, un cortège, c'est parce qu'il cherche à jouer sur toutes les significations de ce concept. En effet, il emploie lui-même le mot *théorie* comme synonyme de procession :

Et cependant, la supposition que je pourrais un jour être l'ami de telle ou telle de ces jeunes filles [...], que moi-même je pourrais un jour prendre place entre elles, dans *la théorie* qu'elles déroulaient le long de la mer,- cette supposition me paraissait enfermer en elle une contradiction aussi insoluble, que si devant quelque frise antique ou quelque fresque figurant un cortège, j'avais cru possible, moi spectateur, de prendre place, aimé d'elles, entre les divines processionnaires¹²³.

En soulignant son statut de spectateur – « moi spectateur », Proust ajoute encore une signification de la *theôria* : le spectacle. Donc, ces trois éléments – vision, procession et spectacle – font tous partie de la même idée : nous avons affaire à une contemplation intellectuelle qui a pour but de connaître la nature de ce phénomène que sont les jeunes filles.

Comme le premier principe de la métaphore baroque est de « donner à voir »¹²⁴, tous les éléments que nous avons évoqués par rapport à la vision des jeunes filles, s'associent à elle. La métaphore baroque est un instrument d'optique, elle nous apprend à *voir*, et voir signifie *penser* dans le discours métaphorique. Connaissance est donc le but de la métaphore baroque de Proust.

5.2. L'ÉMERVEILLEMENT

Dans notre analyse d'Albertine dormante, nous avons étudié la notion de *Meraviglia*, qui est le but suprême de la métaphore baroque. La *Meraviglia* est un concept complexe qui porte à la fois sur l'objet en question et la réaction d'étonnement qu'il suscite chez le spectateur. Si la *Meraviglia* est liée à la métaphore baroque, c'est parce qu'elle nous fait voir ce que nous lisons, elle transforme le texte en scène vivante. Pour créer cet étonnement, il faut motiver le regard.

Revenons au spectacle que Marcel a devant ses yeux : n'est-il pas un spectacle merveilleux, un « théâtre de merveilles »¹²⁵, qui nous étonne par sa vivacité? Cet élément est très présent dans la sensation du narrateur en apercevant les jeunes filles. Le cortège est une véritable apparition, et cette apparition des jeunes filles marque une rupture, un changement abrupt dans le scénario habituel : le narrateur était en train d'attendre sa grand-mère quand,

¹²² Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000, p. 3817.

¹²³ Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 361, je souligne.

¹²⁴ Hersant, p. 23.

¹²⁵ Tesauro in: Hersant, p. 107.

tout d'un coup, il *vit* le cortège des jeunes filles. Cependant, la surprise et l'étonnement provoqués par cette apparition, sont, en effet, une fausse surprise. Le narrateur annonce même avant cette apparition qu'il cherche des jeunes filles, donc, s'il est surpris, c'est parce que c'est une surprise *cultivée*, un étonnement recherché. Or, cela ne va pas dire que cette surprise est moins forte, moins frappante qu'une surprise non-recherchée : la seule différence, c'est qu'elle exige un apprentissage. Une fois cet apprentissage acquis, la surprise recherchée est peut-être plus importante que l'autre, parce qu'elle met en marche des réflexions sur la nature de l'objet en question. A travers ses métaphores, Proust cherche à nous apprendre à nous étonner, à être surpris, afin de nous apprendre à réfléchir : comme nous l'avons dit précédemment, l'étonnement est à la base de toute activité philosophique. Dans ce qui suit nous étudierons de plus près en quoi cet étonnement, cet émerveillement consiste, et nous verrons qu'il est lié à l'aspect *visuel* de la métaphore. Pour mettre en évidence cet aspect visuel, nous mettrons l'accent sur deux aspects : le mouvement et la différence.

Au sein de la description de l'apparition des jeunes filles, nous trouvons une véritable métaphore baroque : les jeunes filles sont transformées en mouettes, en oiseaux. Revenons à Tesauro : selon lui, la métaphore de mouvement s'apparente à l'hypotypose, qui est une sous-catégorie de la métaphore baroque. Dans *La littérature de l'âge baroque en France*, Jean Rousset décrit la métaphore de mouvement : ce type de métaphore était très répandu dans la littérature baroque, en Europe ainsi qu'en France. Elle tourne autour d'un objet mobile : l'oiseau. Il en donne quelques exemples : « violons ailés » (Marino) et « L'abeille, la volante fleur » (Le Moyne)¹²⁶. Donc, le nom sera métaphorisé par l'épithète, et cette épithète est souvent dynamique, mouvementée et surprenante. Cet aspect fait référence à l'aspect autoréflexif de la métaphore baroque : la rapidité de la pensée lorsqu'il passe du comparant au comparé, se reflète dans cette métaphore de mouvement. C'est comme si elle se représentait : la mobilité de l'épithète mime la vivacité de la pensée. Bien que cette métaphore de mouettes ne suive pas exactement le même schéma que les exemples de Rousset, la fonction est assurément la même : mettre en mouvement le texte pour que nous puissions le *voir*, et cette action de voir met en mouvement la pensée.

Les oiseaux nous mènent vers la deuxième problématique liée à l'émerveillement : la différence. Si le narrateur est étonné, émerveillé, par l'apparition des fillettes, c'est parce qu'elles se distinguent des autres promeneurs à la plage de Balbec (« cinq ou six fillettes, aussi différentes, par l'aspect et par les façons, de toutes les personnes auxquelles on était

¹²⁶ Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, p. 185.

accoutumé à Balbec »). Elles représentent quelque chose d'étrange : on ne sait pas d'où elles viennent («débarquée on ne sait d'où »), et on n'arrive pas à deviner le but de leur promenade. Même leur façon de s'habiller se distingue de celle des jeunes filles de Balbec ; ces fillois-oiseaux portent des vêtements spéciaux pour faire du sport. Et elles sont bien conscientes du fait qu'elles sont différentes des autres :

Au milieu de tous ces gens dont quelques-uns poursuivaient une pensée, mais en trahissaient alors la mobilité par une saccade de gestes, une divagation de regards, aussi peu harmonieuses que la circonspecte titubation de leurs voisins, les fillettes que j'avais aperçues, avec la maîtrise de gestes que donne un parfait assouplissement de son propre corps et un mépris sincère du reste de l'humanité, venaient droit devant elles, sans hésitation ni raideur, exécutant exactement les mouvements qu'elles voulaient, dans une pleine indépendance de chacun de leurs membres par rapport aux autres, la plus grande partie de leur corps gardant cette immobilité si remarquable chez les bonnes valseuses¹²⁷.

Ces jeunes filles sont supérieures au « reste de l'humanité », et cette supériorité se manifeste à travers leurs mouvements parfaitement contrôlés, la souplesse de leurs membres, leur tenue droite et fière. La différence entre elles et les autres réside dans leur *perfection*, leur *divinité*. Elles ne sont pas des êtres humains ; elles sont des déesses. Ici nous avons une fois de plus l'affaire à l'aspect autoreprésentatif de la métaphore : si elle fait voir, c'est parce qu'elle met en scène des différences surprenantes.

Le narrateur est émerveillé par la différence que représentent les jeunes filles. Même si une des filles – Albertine – aura une place primordiale dans l'œuvre plus tard, cet émerveillement ne porte pas sur elle en particulier, c'est plutôt le groupe de fillettes comme un tout qui est au centre de l'attention du narrateur. Evidemment, les jeunes filles ne sont pas identiques ; elles se distinguent les unes des autres, mais c'est la combinaison harmonieuse entre ces différences qui intéresse le narrateur :

Quoique chacune fût d'un type absolument différent des autres, elles avaient toutes de la beauté ; mais, à vrai dire, je les voyais depuis si peu d'instant et sans oser les regarder fixement que je n'avais encore individualisé aucune d'elles. Sauf une, que son nez droit, sa peau brune mettaient au contraste au milieu des autres comme, dans quelque tableau de la renaissance, un roi Mage de type arabe, elles ne m'étaient connues, l'une, que par une paire d'yeux durs, butés et rieurs ; une autre que par des joues où le rose avait cette teinte cuivrée qui évoque l'idée de géranium ; et même ces traits je n'avais encore indissolublement attaché aucun d'entre eux à l'une des jeunes filles plutôt qu'à l'autre ; et quand (selon l'ordre dans lequel se déroulait cet ensemble, merveilleux parce qu'y voisinaient les aspects les plus différents, que toutes les gammes de couleurs y étaient rapprochées, mais qui était confus comme une musique où je n'aurais pas su isoler et reconnaître au moment de leurs passages les phrases, distinguées mais oubliées aussitôt après) je voyais émerger un ovale blanc, des yeux noirs, des yeux verts, je ne savais pas si c'était les mêmes qui m'avaient déjà apporté du charme tout à l'heure, je ne pouvais les rapporter à telle jeune fille que j'eusse séparée des autres et reconnue¹²⁸.

¹²⁷ Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 355.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 355-356.

Cette unité des différences, ne fait-elle pas justement écho à l'esthétique de différence de Deleuze ? Comme l'unité de l'œuvre proustienne réside dans des différences, ce passage du texte deviendra une miniature de l'œuvre entière. Encore une fois, nous constatons cette qualité réflexive de la métaphore baroque de Proust : elle met en marche des réflexions sur la nature de l'art.

5.2.1. L'ÉTAT PRÉVERBAL DE LA MÉTAPHORE

En faisant référence à d'autres disciplines artistiques, la peinture et la musique, le texte déborde le cadre strictement littéraire. En effet, ce débordement déclenche encore des réflexions autour de la nature de la métaphore baroque. Premièrement, nous trouvons plusieurs références à la peinture ; « contraste », « toutes les gammes de couleurs », et même une référence explicite à un tableau de la renaissance. La perception des jeunes filles est plutôt chaotique : c'est comme si le narrateur était envahi par des impressions venant d'une telle vitesse qu'il n'arrive pas à les organiser et les structurer. Ici on pourrait faire allusion au *surimpressionnisme* qu'évoque Gérard Genette dans *Proust palimpseste*, cette « superposition d'objets simultanément perçus »¹²⁹ qui dérouté le narrateur ainsi que le lecteur. C'est la peur de trop regarder les jeunes filles qui empêche le narrateur de les individualiser, et par conséquent il n'arrive pas à les voir dans leur totalité : tout ce qu'il voit, ce sont des fragments, des parties des corps des jeunes filles, et ce sont les visages, et surtout les yeux qui sont favorisés. Cependant, l'impression n'est pas moins forte : en employant une figure rhétorique, la synecdoque, pour décrire sa vision fragmentaire des filles, Proust obtient un effet de concentration et de focalisation qui nous fait *voir* ces jeunes filles très clairement. De plus, il y a une dynamique et une vivacité intéressantes dans cette image des différentes parties des fillettes qui ne cessent d'apparaître devant nos yeux, et dans sa façon de décrire ce chaos qu'est sa perception d'elles, il devient presque un peu picassoesque. Encore une fois nous revenons à cette question importante, évoquée par rapport à la curiosité : qu'est-ce que voir ? Proust ne prétend pas donner une image complète, fixe, donnée une fois pour toutes du monde. Tout au contraire : il traduit en écriture ce chaos qu'est le monde, et c'est la métaphore baroque qui rend possible cette traduction. Il ne faut pas perdre de vue que la métaphore baroque est d'abord une image mentale ; elle vient *avant* le langage, elle appartient à un état préverbal. Donc, elle est plus apte à traduire cette vision qu'aurait été une description directe.

¹²⁹ G. Genette, "Proust palimpseste", p. 49.

5.2.2. ELSTIR ET LA PEINTURE

Étudions le rôle de la peinture de plus près : à Balbec, Marcel va rencontrer un peintre, Elstir, qui l'aidera à développer cette esthétique de la représentation picturale. Lors de la première rencontre avec Elstir, Marcel établit un rapport entre poésie et peinture, et le point commun, c'est, bien évidemment, la métaphore :

Naturellement, ce qu'il avait dans son atelier, ce n'était guère que des marines prises ici, à Balbec. Mais j'y pouvais discerner que le charme de chacune consistait en une sorte de *métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore* et que si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur donnant un autre qu'Elstir les recréait. Les noms qui désignent les choses répondent toujours à une notion d'intelligence, étrangère à nos impressions véritables et qui nous force à éliminer d'elles tout ce qui ne se rapporte pas à cette notion¹³⁰.

Ici Proust établit une dichotomie entre *impression* et *intelligence* : la peinture d'Elstir cherche à faire contrepoids au pouvoir que l'intelligence et les noms exercent sur les impressions. La description des impressions soulève une problématique complexe, parce qu'il s'agit de trouver un langage pour décrire quelque chose qui arrive *avant* le langage, quelque chose qui ne fait pas partie de l'intelligence. Les noms sont une contrainte, ils décident de ce que nous pouvons et ne pouvons pas dire et, par conséquent, limitent nos possibilités de connaissance. Selon l'esthétique d'Elstir, la métaphore fait vaciller les catégories fixes qu'établissent les noms, et elle nous fait percevoir le monde d'une toute autre façon. Marcel évoque les tableaux d'Elstir où la démarcation entre la mer et la terre s'efface, où la mer prend des qualités terrestres et la terre des qualités marines. A travers ces jeux d'optique, ces spectacles de lumière et d'ombres, Elstir arrive à réorganiser notre façon de percevoir le monde, notre façon de *voir*. De cette manière, ces tableaux provoquent un effet de synesthésie, pour reprendre le vocabulaire de Genette. Voici un exemple de cette réorganisation du monde :

Ces jeux des ombres, que la photographie a banalisés aussi, avaient intéressé Elstir au point qu'il s'était complu autrefois à peindre de véritables mirages, ou un château coiffé d'une tour apparaissait comme un château complètement circulaire prolongé d'une tour à son faite, et en bas d'une tour inverse, soit que la pureté extraordinaire d'un beau temps donnât à l'ombre qui se reflétait dans l'eau la dureté et l'éclat de la pierre, soit que les brumes du matin rendissent la pierre aussi vaporeuse que l'ombre¹³¹.

Dans « Métonymie chez Proust », Genette évoque cette métaphore réciproque, ce « artifice typiquement baroque »¹³² où deux éléments échangent leurs qualités, et dans « Proust palimpseste », il fait allusion à l'esthétique baroque et son « monde à l'envers », avec ses

¹³⁰ Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 399, je souligne.

¹³¹ *Ibid.*, p. 403.

¹³² Genette, "Métonymie chez Proust", p. 54.

« mirages, perspectives trompeuses, reflets plus solides que les objets reflétés, inversion systématique de l'espace [...] »¹³³. Donc, encore une fois nous trouvons un rapport très étroit entre l'esthétique proustienne et l'esthétique baroque.

Cette façon étrange de voir le monde est liée à cette recherche de vérité, dont nous avons parlé dans le chapitre sur Deleuze et les signes de l'art. En effet, ces jeux d'optique baroques sont plus proches de la vérité que les représentations directes, basées sur l'intelligence : « Mais les rares moments où on voit la nature telle qu'elle est, poétiquement, c'était de ceux-là qu'était faite l'œuvre d'Elstir. »¹³⁴ Voir la nature telle qu'elle est : voilà le projet philosophique de la métaphore baroque de Proust. Donc, l'action de voir va de pair avec la connaissance.

5.2.3. LA SONATE DE VINTEUIL

Un autre aspect joue également un rôle important dans cette description des fillettes sur la plage : la musique (« confus comme une musique»). Dans la musique il y a une liberté que l'on ne trouve pas dans le langage : tandis que le langage ne peut pas s'empêcher de signifier quelque chose, la musique est plus libre ; elle ne se laisse pas capter et catégoriser aussi facilement que le langage. La musique échappe à nos tentatives de lui donner un sens. Pour Proust, la musique est liée à une sorte d'originalité ; elle fait partie des impressions qu'on ne peut pas éveiller à l'aide de l'intelligence. Une fois de plus il s'agit de la dichotomie entre impression et intelligence : alors que les noms et le langage sont du côté de l'intelligence, la musique est du côté des impressions. Dans l'œuvre proustienne, c'est la sonate de Vinteuil qui représente la musique par excellence. Voici les réflexions de Swann autour de cette sonate :

Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son « fondu » les motifs qui par instants en émergent, à peine discernables, pour plonger aussitôt et disparaître, connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent, impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables – si la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celles qui les succèdent et de les différencier¹³⁵.

La musique de Vinteuil est ineffable : Swann n'arrive pas à trouver des termes adéquats pour la décrire, il n'arrive même pas à se la rappeler. Et c'est justement cet aspect ineffable de la musique qui devient si important pour Swann. Si l'expérience musicale est ineffable, elle est aussi en quelque sorte inaccessible, et cette inaccessibilité éveille un désir de possession chez Swann : il veut posséder cette musique, il veut revivre le plaisir qu'elle fait naître chez lui. En

¹³³ Genette, "Proust palimpseste", p. 48.

¹³⁴ Proust, *A l'ombre de jeunes filles en fleurs*, p. 400.

¹³⁵ Proust, *Du côté de chez Swann*, II, p. 206.

effet, le désir éprouvé pour la sonate de Vinteuil ressemble à son désir pour Odette ; dans les deux cas il s'agit de capter quelque chose qui ne se laisse pas capter. Encore une fois, nous trouverons ce parallèle entre l'art et la femme dans l'œuvre de Proust. Cependant, comme nous avons évoqué en analysant *Albertine dormante*, une différence essentielle sépare l'art de la femme : alors que la femme est liée à la déception, l'art suscite du plaisir.

Ce sentiment de plaisir est aussi très présent dans la description du cortège des jeunes filles : le chaos d'impressions n'est pas déplaisant. Tout au contraire : la confusion des couleurs et des fillettes est *merveilleuse* (« merveilleux parce qu'y voisinaient les aspects les plus différents ») Il faut souligner ce rapport entre *merveilleux* et *différence*. Si la confusion est merveilleuse, c'est parce qu'elle fait jouer les différences, sans essayer de figer les éléments, de catégoriser les différents éléments de la description, c'est-à-dire les jeunes filles : « Et cette absence, dans ma vision, des démarcations que j'établirais bientôt entre elles, propageait à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile. »¹³⁶ Cette « translation continue », ce mouvement perpétuel, n'est-il pas proche de la métaphore baroque ? Une fois de plus la métaphore de Proust met en œuvre une réflexion autour de lui-même, une autoréflexion. C'est justement dans cet espace entre peinture et musique que nous trouvons la métaphore baroque de Proust, cet espace qui cherche à capter un état originel, qui a lieu avant la manifestation linguistique des pensées et des impressions.

5.2.4. L'ÉMERVEILLEMENT ET LE MYSTIQUE

La métaphore baroque s'apparente à la peinture et à la musique en réorganisant notre façon de percevoir et de voir le monde. Ici, la *transgression* joue un rôle important. Dans ce qui suit nous étudierons de plus près cette transgression. La peinture d'Elstir exprime la connaissance suivante :

Depuis les débuts d'Elstir, nous avons connu ce qu'on appelle « d'admirables » photographies de paysages et de villes. Si on cherche à préciser ce que les amateurs désignent dans ce cas par cette épithète, on verra qu'elle s'applique d'ordinaire à quelque image singulière d'une chose connue, image différente de celle que nous avons l'habitude de voir, singulière et pourtant vraie et qui à cause de cela est pour nous doublement saisissante parce qu'elle nous étonne, nous fait sortir de nos habitudes, et tout à la fois nous fait rentrer en nous-mêmes en nous rappelant une impression¹³⁷.

Il y a une ressemblance frappante entre cette réflexion et la définition de *meraviglia*.

Hersant le dit ainsi :

¹³⁶ Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 356.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 402.

[...] dans une perspective plus philosophique, la *meraviglia* est le stimulant qui arrache l'homme au quotidien, l'étincelle qui le ramène aux origines. D'où sa haute valeur intellectuelle : lors même qu'elle flatte les sens, note Tesauo dans sa *Philosophie morale*, elle « n'est pas œuvre de l'appétit sensitif, mais de l'intellect et de la volonté ». Et à son niveau le plus élevé – quand elle nous coupe le souffle, nous fait sortir de nous-mêmes, nous plonge dans l'extase – la *meraviglia* côtoie le sublime¹³⁸.

La transgression dont parle le narrateur par rapport à la peinture d'Elstir est très proche de la transgression qui naît de la métaphore baroque. Qu'est-ce qu'une transgression selon le texte de Proust ? C'est une expérience qui dépasse les limites de l'intelligence ; une sensation qui ressemble à une expérience mystique. Par la suite nous allons regarder de plus près la nature de la transgression proustienne, et nous verrons son rapport avec le mystique.

Nous avons insisté sur l'aspect visuel de la scène de jeunes filles : il s'agit bien d'une vision. Quand je dis vision, je ne pense pas simplement à l'action de regarder quelque chose, je pense surtout à la connotation mystique de ce mot : une vision peut être une apparition *surnaturelle*. Dans ce texte, nous trouvons plusieurs indices qui justifient ce double emploi du mot « vision » : Premièrement dans le mot « théorie », dont nous avons évoqué les significations différentes, il y a également une connotation mystique, parce que « théorie » peut signifier « procession religieuse ». Proust affirme cet emploi du terme en décrivant les jeunes filles comme des « divines processionnaires »¹³⁹. Deuxièmement, il faut souligner les comparaisons qui sont établies entre elles et l'art religieux : la vision des jeunes filles est comparée à la contemplation d'une fresque ou d'une frise antique. Donc, les jeunes filles sont entourées d'une atmosphère mystique et spirituelle.

En analysant la transgression et le mystique, une autre problématique proustienne s'impose : la mémoire involontaire. La *meraviglia* qui nous « coupe le souffle, nous fait sortir de nous-mêmes, nous plonge dans l'extase », ne la retrouve-t-on pas dans la mémoire involontaire ? Dans notre analyse d'Elstir et du rôle de la peinture, nous avons parlé de la dichotomie qu'établit Proust entre impression et intelligence, et la mémoire involontaire est indispensable à la compréhension de cette dichotomie.

La mémoire involontaire déclenche le processus d'écriture de Marcel ; elle est à la base du récit. Quelle est la nature de la mémoire involontaire ? Premièrement, elle est une impression : une impression qui vient subitement, qui surprend le narrateur, qui le met dans un état de stupéfaction. Deuxièmement, elle est difficile à définir, parce qu'elle vient de l'inconscient. Comme elle n'a pas été travaillée par l'intelligence, elle est vécue comme

¹³⁸ Hersant, p. 191.

¹³⁹ Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 361.

quelque chose de très subtile, comme une oscillation entre le sentir et la pensée, et cette subtilité provoque un sentiment de bonheur. Regardons cette scène décrivant la mémoire involontaire tirée de *Du côté de chez Swann* :

Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel¹⁴⁰.

Dans l'expérience de la mémoire involontaire nous retrouvons la problématique de la transgression. En effet, de nombreux critiques ont soulevé l'aspect mystique de la mémoire involontaire : le rapport entre le goûter de la Madeleine et l'Eucharistie est évident. S'il y a un parallèle entre la mémoire involontaire et notre métaphore baroque, avec ses effets de *meraviglia*, ce parallèle réside justement dans la transgression que représente l'expérience mystique.

Reprenons la scène du cortège des jeunes filles, et nous allons voir que cette scène suit la même logique que la mémoire involontaire :

Et même le plaisir que me donnait la petite bande noble comme si elle était composée de vierges helléniques, venait de ce qu'elle avait quelque chose de la fuite des passantes sur la route. Cette fugacité des êtres qui ne sont pas connus de nous, qui nous forcent à démarrer de la vie habituelle où les femmes que nous fréquentons finissent par dévoiler leurs tares, nous met dans cet état de poursuite où rien n'arrête plus l'imagination¹⁴¹.

Dans cet extrait nous trouverons toutes les composantes de la *meraviglia* et de la mémoire involontaire : la vision des jeunes filles est une expérience bouleversante qui touche à la fois aux sens et à l'intellect. Si je dis bouleversante, c'est parce qu'elle prend le dessus sur le narrateur : il n'a pas le choix, il est obligé de poursuivre ces jeunes filles inconnues, au moins dans son imagination (« [...] des êtres qui ne sont pas connus de nous, qui nous *forcent* à démarrer [...] ») Encore une fois nous assistons à cette dynamique entre le désir charnel et la réflexion intellectuelle : il s'agit autant d'une connaissance profonde et intellectuelle que d'une fascination amoureuse. De plus, cette vision suscite un plaisir profond, un désir de bonheur, qui se sépare de toutes les autres expériences vécues par le narrateur :

Elles étaient, du bonheur inconnu et possible de la vie, un exemplaire si délicieux et en si parfait état, que c'était presque pour des raisons intellectuelles que j'étais désespéré de ne pas pouvoir faire dans des conditions uniques, ne laissant aucune place à l'erreur possible, l'expérience de ce que nous offre de

¹⁴⁰ Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 44.

¹⁴¹ Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 361-362.

plus mystérieux la beauté qu'on désire et qu'on se console de ne posséder jamais en demandant du plaisir – comme Swann avait toujours refusé de faire avant Odette – à des femmes qu'on n'a pas désirées, si bien qu'on meurt sans avoir jamais su ce qu'était cet autre plaisir¹⁴².

Il s'agit donc d'une expérience décisive – ces jeunes filles représentent un changement fondamental dans la vie du narrateur ; elles sont l'incarnation d'un mystère qu'on risque de perdre pour toujours si on ne le poursuit pas. Dans notre analyse d'Albertine dormante, nous avons évoqué la différenciation qu'établit le narrateur entre Albertine de tous les jours et Albertine dormante, transformée en œuvre d'art. Comme nous l'avons démontré, c'est Albertine transformée qui représente la promesse de bonheur, et c'est donc la métaphore proustienne qui met en place cette possibilité de bonheur et d'amour. Dans l'extrait auquel nous avons consacré ce chapitre, nous trouvons cette même différenciation : le cortège des jeunes filles se distingue radicalement de toutes les autres filles que le narrateur n'ait jamais rencontrées, et c'est la métaphore baroque qui rend possible cette différence radicale.

Dans notre analyse de la métaphore proustienne, il ne s'agit pas de faire revivre un souvenir lointain, mais plutôt de transformer en écriture une impression soudaine. Cependant, la problématique est la même : Comment traduire cette impression en écriture ? Comment trouver une écriture qui n'est pas étrangère à cette subtilité, cette ineffabilité, comme le sont les noms et l'intelligence ? Pour Proust la réponse sera la représentation picturale, et, selon nous, la métaphore baroque.

5.3. L'ALTÉRITÉ

Dans ce qui suit, nous étudierons le rapport entre la description de ces jeunes filles sur la plage et l'altérité. Comment appréhender l'Autre ? Ou bien : comment voir l'Autre ? Comme nous l'avons vu dans l'analyse d'Albertine dormante, la métaphore baroque de Proust y joue un rôle primordial.

Ce qui nous permet de parler de l'altérité, c'est la distance établie par la métaphore. Dans l'analyse d'Albertine dormante, c'est la transformation en fleur, donc la métaphore, qui représente cette distance. Il en va de même pour la scène du cortège des jeunes filles ; une distance nette s'établit entre le narrateur et les filles. Premièrement, elle se manifeste par l'insistance sur le spectacle : nous retrouverons cette idée dans le « moi spectateur »¹⁴³, où le narrateur souligne la distance entre lui et les jeunes filles qui sont devenues un spectacle, une œuvre d'art, impénétrable. Si le narrateur compare cette œuvre d'art avec une frise antique,

¹⁴² *Ibid.*, p. 363-364.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 361.

c'est pour renforcer cette distance : les fillettes sont une œuvre d'art appartenant à une période historique lointaine, une époque à laquelle nous n'avons pas accès direct, et qui demande une connaissance de la mythologie et de l'histoire pour permettre d'y pénétrer. Deuxièmement, la description des jeunes filles comme une « bande à part »¹⁴⁴ souligne cette même distance entre elles et le reste du monde ; elles excluent les autres, et protègent leur propre groupe : « Elles n'avaient à l'égard de ce qui n'était pas de leur groupe aucune affectation de mépris, leur mépris sincère suffisait. »¹⁴⁵ En effet, c'est la perfection et la beauté qui les réunissent, le « [...] mélange de grâce, de souplesse et d'élégance physique, seule forme sous laquelle elles pussent se représenter la franchise d'un caractère séduisant et la promesse de bonnes heures à passer ensemble. »¹⁴⁶

Proust met l'accent sur la perfection et la supériorité divine des jeunes filles pour créer un univers fermé que nous pouvons regarder de dehors : « [...] ce monde inhumain qui enfermait la vie de cette petite tribu, inaccessible inconnu où l'idée de ce que j'étais ne pouvais certainement ni parvenir ni trouver place. »¹⁴⁷ Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Deleuze insiste sur cette idée : l'œuvre d'art est une monade, un univers fermé, sans portes ni fenêtres. Voilà pourquoi l'œuvre d'art seule peut mettre en scène la différence qu'est l'Autre. Dans notre extrait de texte, cette idée deviendra capitale : « Et n'était-ce pas de nobles et calmes modèles de beauté humaine que je voyais là, devant la mer, comme des statues exposées au soleil sur un rivage de la Grèce ? »¹⁴⁸ Dans la comparaison avec les statues, nous identifions cette même inaccessibilité que nous avons trouvée dans la comparaison avec la frise antique. Insistons sur la transformation en statue : la statue est une *imitation* de l'homme, mais il y a une différence essentielle entre elle et l'homme : elle est sans vie, sans conscience ; elle est morte. La mort est la distance la plus profonde entre le moi et l'Autre. Peut-être faut-il la mort pour pouvoir voir l'Autre comme un monde clos, pour respecter sa différence fondamentale.

Proust choisit une autre métaphore pour exprimer cette idée :

Si elle m'avait vu, qu'avais-je pu lui représenter ? Du sein de quel univers me distinguait-elle ? Il m'eût été aussi difficile de le dire que lorsque certaines particularités nous apparaissent grâce au télescope, dans un astre voisin, il est malaisé de conclure d'elles que des humains y habitent, qu'ils nous voient, et quelles idées cette vue a pu éveiller en eux¹⁴⁹.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 359.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 357.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 356.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 360.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 357.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 360.

Avec les frises antiques et les statues grecques nous avons affaire à une distance temporelle, dans ce cas-ci il s'agit d'une distance physique, une distance physique énorme : les jeunes filles appartiennent à un astre voisin, elles habitent une autre planète. En les comparant avec les habitants d'une autre planète, Proust souligne encore une fois l'idée de l'Autre comme un univers clos : nous ne pouvons pas pénétrer la conscience de l'Autre parce qu'elle est aussi inaccessible à nous qu'une planète lointaine.

Finalement, l'impénétrabilité de l'Autre se manifeste comme *un regard oblique*, un regard qui échappe au narrateur. En effet, les yeux et le regard sont un leitmotiv dans la description des jeunes filles. Pourquoi donc cette insistance sur les yeux ? Nous avons déjà traité du regard du narrateur : il ne peut pas s'empêcher de regarder le cortège des jeunes filles, et son regard suscite des questions importantes pour notre analyse de la métaphore baroque : qu'est-ce que voir ? Maintenant l'interrogation ne porte plus sur le regard du narrateur, mais plutôt sur une des jeunes filles : que signifie le regard de l'Autre ? Les yeux de l'une d'entre elles sont décrits ainsi :

Si nous pensions que les yeux d'une telle fille ne sont qu'une brillante rondelle de mica, nous ne serions pas avides de connaître et d'unir à nous sa vie. Mais nous sentons que ce qui luit dans ce disque réfléchissant n'est pas dû uniquement à sa composition matérielle ; que ce sont inconnues de nous, les noires ombres des idées que cet être se fait, relativement aux gens et aux lieux qu'il connaît – pelouses des hippodromes, sables des chemins où, pédalant à travers champs et bois, m'eût entraîné cette petite péri, plus séduisante pour moi que celle du paradis persan – les ombres aussi de la maison où elle va rentrer, des projets qu'elle forme ou qu'on a formé pour elle ; et surtout que c'est elle, avec ses désirs, ses sympathies, ses répulsions, son obscure et incessante volonté¹⁵⁰.

D'abord nous constatons que le regard de l'Autre est inaccessible : nous ne pouvons pas le saisir. Si ce regard intéresse le narrateur, c'est justement à cause de cette inaccessibilité. Mais il y a une autre raison aussi : le regard va au-delà de la matérialité du corps ; il reflète en quelque sorte la conscience. Ce «disque réfléchissant » donne une *image* de toute la vie de l'Autre : ses pensées, ses désirs, ses projets. Insistons sur cette image obscure : les ombres sont partout dans cette description de la vie cachée qu'on sent dans le regard de l'Autre. En effet, cette représentation obscure du regard fait allusion à la métaphore baroque: « Mais les choses les plus profondes et les plus difficiles d'accès nous sont dévoilées sous un voile, dans l'ombre d'une peinture en clair-obscur [...] »¹⁵¹. Comme l'Autre est parmi « les choses les plus profondes et les plus difficiles d'accès », il faut une description indirecte, une peinture

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 360.

¹⁵¹ Tesauro in: Hersant, p. 69.

qui respecte cette inaccessibilité. L'Autre ne peut pas être appréhendé directement, sans ce voile qu'est la métaphore baroque.

Comme nous avons vu plusieurs fois, les réflexions sur l'Autre vont de pair avec le désir ; le désir de posséder :

Je savais que je ne posséderais pas cette jeune cycliste si je ne possédais aussi ce qu'il y avait dans ces yeux. Et c'était par conséquent toute sa vie qui m'inspirait du désir ; désir douloureux, parce que je le sentais irréalisable, mais enivrant, parce que ce qui avait été jusque-là ma vie ayant cessé d'être ma vie totale, n'étant plus qu'une petite partie de l'espace étendu devant moi que je brûlais de couvrir, et qui était fait de la vie de ces jeunes filles, m'offrait ce prolongement, cette multiplication possible de soi-même, qui est le bonheur¹⁵².

Le spectacle que voit le narrateur dans les yeux de l'Autre suscite un sentiment de bonheur, et ce sentiment naît de la métaphore baroque de Proust. Cette ouverture de l'espace, n'est-elle pas liée aux images que produit la métaphore, ces images qui créent tout un paysage nouveau, en cachant un paysage secret ? Encore une fois, nous voyons que la métaphore est une véritable machine : déclenchée par le désir, elle met le monde en mouvement en établissant des rapports nouveaux entre des choses éloignées. Ainsi la métaphore ouvre-t-elle l'espace mental, elle ouvre notre regard, elle nous fait *voir* des constellations à la fois surprenantes et intéressantes, et finalement, elle nous fait penser.

5.3.1. DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION

Dans ce qui suit nous développerons cette analyse de l'altérité en prenant appui sur Deleuze et sa théorie sur la différence et la répétition, telle qu'elle se présente dans *Proust et les signes* : nous verrons que cette thématique de Deleuze est étroitement liée à la métaphore baroque de Proust.

Deleuze évoque les différentes images que le narrateur peint d'Albertine :

Albertine est la même et autre, par rapport aux autres amours du héros, mais aussi par rapport à elle-même. Il y a tant d'Albertines qu'il faudrait donner un nom distinct à chacune ; et pourtant c'est comme un même thème, une même qualité sous des aspects variés¹⁵³.

Ces images différentes nous donnent une impression très vivace et variée d'Albertine, de l'Autre : nous avons l'Autre sous les yeux. Mais ce n'est pas tout : selon Deleuze, cette répétition, qui pourtant révèle des différences, est la qualité de l'essence :

Que pourrait-on faire de l'essence, qui est différence ultime, sauf la répéter, puisqu'elle n'est pas remplaçable, et que rien ne peut lui être substitué ? C'est pourquoi une grande musique ne peut être que rejouée, un poème, appris par cœur et récité. La différence et la répétition ne s'opposent qu'en

¹⁵² Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 360.

¹⁵³ Deleuze, p. 84.

apparence. Il n'y a pas de grand artiste dont l'œuvre ne nous fasse dire : « La même et pourtant autre »¹⁵⁴.

Comme nous l'avons dit dans le chapitre sur Deleuze, l'essence ne peut être révélée que dans l'œuvre d'art. Donc, si Albertine est soumise à la répétition, c'est parce qu'elle est devenue une œuvre d'art en dormant, une œuvre d'art qui met en scène l'essence avec ses deux qualités : différence et répétition.

La description de la diversité d'Albertine s'applique bien à la problématique de la métaphore baroque. Etant à la fois ressemblance et différence, *le même et autre*, elle exprime bien cette idée de l'essence comme répétition et différence. Par la suite, nous étudierons cette problématique de plus près, en regardant des exemples tirés des deux scènes au centre de notre travail : Albertine dormante, et les jeunes filles à la plage de Balbec.

En regardant sa maîtresse qui dort, Marcel fait le commentaire suivant :

Moi qui connaissais plusieurs Albertine en une seule, il me semblait en voir bien d'autres encore reposer auprès de moi. [...] Des races, des atavismes, des vices reposaient sur son visage. Chaque fois qu'elle déplaçait sa tête elle créait une femme nouvelle, souvent insoupçonnés de moi. Il me semblait posséder non pas une, mais d'innombrables jeunes filles¹⁵⁵.

Encore une fois nous trouvons un méta-commentaire sur ce « théâtre de merveilles » qu'est la métaphore baroque, et dans ce cas-ci, ce théâtre se développe à partir du même « objet » ; Albertine. En effet, cette série d'images qui déborde la définition de la métaphore classique est très typique pour la métaphore baroque. A travers cette répétition d'images, elle met en mouvement le texte pour que nous puissions *voir* l'Autre. Dans cet extrait, nous trouvons de même un commentaire sur l'aspect étonnant de la métaphore : le « souvent insoupçonnés de moi ». Les différences qui s'étalent à partir du même objet surprennent le narrateur.

La même idée est encore plus présente dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* :

La fillette qui la précédait ressemblait à celle de la petite bande qui, sous un polo noir, avait dans un visage immobile et joufflu des yeux rieurs. Or, celle qui rentrait en ce moment avait aussi un polo noir, mais elle me semblait encore plus jolie que l'autre, la ligne de son nez était plus droite, à la base l'aile en était plus large et plus charnue. Puis l'autre m'était apparue comme une fière jeune fille pâle, celle-ci comme une enfant domptée et de teint rose. Pourtant, comme elle poussait une bicyclette pareille et comme elle portait les mêmes gants de renne, je conclus que les différences tenaient peut-être à la façon dont j'étais placé et aux circonstances, car il était peu probable qu'il y eût à Balbec une seconde jeune fille de visage malgré tout si semblable et qui dans son accoutrement réunît les mêmes particularités¹⁵⁶.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 62-63.

¹⁵⁵ Proust, *La prisonnière*, p. 64.

¹⁵⁶ Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 393.

Marcel observe une jeune fille quelque temps après l'apparition du groupe de fillettes à la plage de Balbec. Il perçoit une ressemblance avec l'une des fillettes, mais il y a aussi des différences, à la fois au niveau de son apparence et au niveau de sa façon d'être : cette jeune fille est plus belle et plus modeste que celle aperçue à la plage. En effet, nous assistons à une répétition de la première image d'Albertine (la fille avec la bicyclette est bien Albertine), mais cette répétition implique de petites modifications, de petites différences. Encore une fois nous identifions cette autoreprésentation que nous avons évoquée plusieurs fois : la métaphore baroque de Proust se représente en mettant en scène son propre mécanisme, sa propre nature, c'est-à-dire la différence et la répétition.

Deleuze établit une distinction entre la répétition artistique et la répétition dans la vie : alors que la première suscite de la joie, la dernière est liée à la tristesse et à la déception :

Dans les signes de l'amour, les deux pouvoirs de l'essence cessent d'être réunis. L'image ou le thème contiennent le caractère particulier de nos amours. Mais nous répétons d'autant plus et d'autant mieux cette image qu'elle nous échappe en fait, et demeure inconsciente. Loin d'exprimer la puissance immédiate de l'idée, la répétition témoigne ici d'un écart, d'une inadéquation de la conscience et de l'idée. L'expérience ne nous sert à rien parce que nous nions que nous répétons, et croyons toujours à quelque chose de nouveau ; mais aussi bien, parce que nous ignorons la différence qui rendrait nos amours intelligibles, et les rapporterait à une loi qui serait comme leur source vivante. L'inconscient en amour, c'est la séparation des deux aspects de l'essence, différence et répétition¹⁵⁷.

Ce qui distingue la répétition de la vie de la répétition artistique, c'est qu'elle est inconsciente. Quand nous ne sommes pas conscients du fait que nous répétons, cette répétition est inutile et assommante. En revanche, la répétition artistique est consciente, et c'est cette conscience qui nous fait *voir les différences*. La répétition d'un thème musical ou de la lecture d'un poème nous plaît beaucoup plus que la répétition d'une histoire d'amour qui finit toujours de la même façon, qui finit toujours mal. La répétition dans la vie efface toute différence, et cet effacement crée de la tristesse. En transformant cette histoire d'amour (qui serait bien fatigante dans la vie réelle) en une œuvre d'art, la tristesse et la fatigue se métamorphosent en joie, grâce aux différences qui sont révélées à travers la répétition.

Deleuze souligne la ressemblance entre les différentes histoires d'amour de la *Recherche* : l'amour que Swann ressent pour Odette, ressemble à l'amour de Marcel et Gilberte, et finalement l'histoire d'Albertine fait écho à ces deux précédentes histoires :

Non seulement chaque amour forme une série particulière. Mais à l'autre pôle, la série de nos amours dépasse notre expérience, s'enchaîne avec d'autres expériences, s'ouvre sur une réalité transsubjective. L'amour de Swann pour Odette fait déjà partie de la série qui se poursuit avec l'amour du héros pour Gilberte, pour Mme de Guermantes, pour Albertine. [...] Ce que nous répétons, c'est chaque fois une

¹⁵⁷ Deleuze, p. 84-85.

souffrance particulière ; mais la répétition même est toujours joyeuse, le fait de la répétition forme une joie générale. Ou plutôt, les faits sont toujours tristes, et particuliers ; mais l'idée qu'on en extrait est générale et gaie¹⁵⁸.

Le point commun des ces histoires répétées créent une sorte de loi générale, une Idée qui dépasse l'objet et le sujet, et cette idée provoque de la joie. Pourquoi cette joie ? Parce qu'on arrive à extraire des lois d'un chaos inconscient, et d'établir des idées. On arrive à voir des corrélations entre des objets éloignés, on arrive à rendre conscient et à penser.

Ces séries qui s'interpénètrent, ne font-elles pas allusion à la structure métaphorique de l'œuvre proustienne ? Les différentes parties des textes qui se ressemblent, mais qui sont pourtant différentes les unes des autres, ne suivent-elles pas la logique de la métaphore baroque ? On pourrait dire que toute l'œuvre est marquée par la répétition et la différence, et si une coexistence entre ces aspects est possible, c'est grâce à la métaphore baroque de Proust.

5.4. RÉCAPITULATION

Une fois de plus, nous avons appliqué les trois thèmes du mythe de Psyché à un extrait de texte de l'œuvre proustienne ; cette fois-ci, nous avons analysé une scène décrivant le cortège des jeunes filles, tirée de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Le leitmotiv de cette analyse a été une problématique intimement liée à la métaphore baroque : qu'est-ce que voir ? En espérant d'ouvrir « l'espace métaphorique », nous avons établi des rapports avec d'autres thèmes connus de la *Recherche* ; la dichotomie de l'intelligence et l'impression, la mémoire involontaire et le mystique. Finalement, nous avons évoqué deux concepts deleuziens : la différence et la répétition, et nous avons vu que ces deux concepts décrivent bien le mécanisme de la métaphore baroque de Proust. A force de se répéter, la métaphore met en scène des différences subtiles, des différences qui provoquent de la joie chez le narrateur ainsi que chez le lecteur.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 88-91.

6. LA MÉTAPHORE COMME FIGURE INTERPRÉTATIVE

Qu'est-ce qu'interpréter? Que se passe-t-il quand nous essayons de comprendre un texte ? Dans ce qui suit, nous poursuivrons notre analyse de la métaphore baroque de Proust en établissant un rapport avec l'interprétation : la métaphore exprime une problématique d'interprétation. Pour renforcer cette idée, nous prendrons appui sur un texte de Jean Starobinski : « Le progrès de l'interprète ».

Dans les deux textes que nous avons étudiés, *Albertine dormante* et *le cortège des jeunes filles*, la femme se transformera en œuvre d'art sous les yeux du narrateur. Dans les deux exemples, c'est la métaphore qui met en œuvre cette transformation, et elle suscite des réflexions sur sa propre fonction. Dans ces réflexions nous pouvons aussi discerner une problématique d'interprétation : l'attitude du narrateur vis-à-vis Albertine ressemble à l'attitude d'un interprète devant une œuvre d'art. Dans ce chapitre nous revenons à *Albertine dormante* : d'abord nous allons étudier les différentes attitudes d'interprétation, ensuite nous traiterons de la théorie de Starobinski, puis nous regarderons le rapport entre le cercle herméneutique et la métaphore baroque de Proust, et finalement nous allons analyser l'auto-interprétation en rapport avec le mythe de Narcisse. Le point de départ de toutes ces problématiques, c'est évidemment la métaphore.

6.1. *DÉSINTÉRESSEMENT ET DÉSIR*

Premièrement nous constatons que le texte postule deux attitudes d'interprétation différentes : il hésite entre le désintéressement et le désir. D'une part le narrateur parle de son « amour désintéressé » pour l'objet d'art, Albertine, d'autre part il évoque ce « plaisir moins pur »¹⁵⁹ qu'il éprouve envers elle. Le texte exprime une ambiguïté, et pour comprendre cette ambiguïté, nous revenons au thème de la curiosité. En effet, cette ambiguïté est liée à deux sortes de curiosité, une « bonne » et une « mauvaise » curiosité¹⁶⁰. Pour comprendre cette distinction, il faut se tourner vers le passé : dans la pensée médiévale nous trouvons une méfiance aigüe envers la curiosité qui porte sur des choses terrestres, comme l'autre sexe. Les études des choses terrestres nous empêchent de nous orienter vers Dieu. La bonne curiosité est liée aux mystères théologiques, alors que la mauvaise curiosité naît du désir sexuel. Cependant, avec le néoplatonisme de la Renaissance ces deux curiosités divergentes seront réconciliées : comme les néoplatoniciens valorisent à la fois la sensibilité et l'idéalisme, la distinction entre les deux sortes de curiosité s'efface. Le regard sur le corps de la femme est

¹⁵⁹ Proust, *La prisonnière*, p. 64.

¹⁶⁰ M. Hersant a évoqué cette distinction lors de son séminaire à l'EHESS à Paris, l'automne 2005.

légitime parce qu'elle ouvre la voie aux idées ; le corps de la femme deviendra source d'inspiration spirituelle.

A bien des égards, Proust est néoplatonicien : la femme est au centre de son attention, et elle est le catalyseur de la réflexion sur la métaphore et sur l'art. Nous pouvons donc en extraire une attitude d'interprétation : l'interprétation doit être marquée à la fois par la « bonne » et la « mauvaise » curiosité, par le désintéressement et par le désir.

Premièrement, étudions le désintéressement. Selon Kant, le désintéressement doit être à la base de tout jugement esthétique. Le plaisir est une sensation subjective, et ce n'est pas suffisant pour porter un jugement esthétique. Comme l'être humain sera toujours marqué par son « Zweckmässigkeit », l'étude d'un être humain ne peut jamais être désintéressée¹⁶¹. Nous trouverons un parallèle à cette pensée dans notre texte : « Je goûtais son sommeil d'un amour désintéressé et apaisant, comme je restais des heures à écouter le déferlement du flot. »¹⁶² Pour que le narrateur puisse observer Albertine comme une œuvre d'art, il faut qu'elle perde ses traits humains, il faut qu'elle devienne un objet, un objet isolé de lui. Ainsi la transformation en plante. En effet, cette fascination (et respect) pour ce qui n'a pas de vie, pour ce qui est séparé de lui, est très typique pour Marcel. Nous l'avons vu plusieurs fois tout au long du texte : si Marcel s'intéresse aux gens autour de lui, c'est parce qu'il peut les étudier comme s'ils avaient été des livres, des œuvres d'art : « Mme de Guermantes même me sembla à cette époque plus agréable qu'au temps où je l'aimais encore [...] je l'écoutais comme j'aurais lu un livre écrit en langage d'autrefois »¹⁶³. Dès que ces personnes lui sont trop proches, il perd la distance indispensable à l'observation et l'interprétation. Cette distance que propose l'œuvre d'art évoque une problématique que nous avons déjà étudiée : l'altérité. Comme Deleuze nous l'a montré, l'œuvre d'art est un monde clos qui échappe à nos projections. L'œuvre d'art est le seul lieu où nous pouvons voir l'Autre du dehors, ce qui est nécessaire pour pouvoir l'interpréter.

Passons à l'autre attitude d'interprétation : le désir. L'observation d'Albertine provoque du plaisir sensuel chez le narrateur, et la respiration d'Albertine dormante lui fait penser à « l'essoufflement du plaisir »¹⁶⁴. Nous assistons à une scène orgastique :

Parfois, il me faisait goûter un plaisir moins pur. Je n'avais besoin pour cela de nul mouvement, je faisais pendre ma jambe contre la sienne, comme une rame qu'on laisse traîner et à laquelle on imprime de temps à autre une oscillation légère pareille au battement intermittent de l'aile qu'ont les oiseaux qui

¹⁶¹ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2001, p. 21.

¹⁶² Proust, *La prisonnière*, p. 65.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 65.

dorment en l'air. [...] Le bruit de sa respiration devenant plus fort pouvait donner l'illusion de l'essoufflement du plaisir et quand le mien était à son terme, je pouvais l'embrasser sans avoir interrompu son sommeil¹⁶⁵.

Que se passe-t-il ? Comment lier ce désir et cet orgasme à l'amour désintéressé qu'il vient d'exprimer pour Albertine dormante ? En mettant l'accent sur le désir et le plaisir, Proust se détourne de l'esthétique de Kant, et il s'approche de celle de Starobinski.

Dans l'article « Le progrès de l'interprète » Starobinski analysera un texte de Rousseau, et cette analyse conduira à une théorie d'interprétation. Dans l'extrait des *Confessions* de Rousseau, le désir joue un rôle primordial : Jean-Jacques désire Mlle de Breil, mais elle est inaccessible. La seule fois qu'il arrive à abolir la distance entre eux, c'est lorsqu'il interprète une devise, que personne d'autre a comprise. Par conséquent il obtient l'admiration et la reconnaissance de Mlle de Breil, ce qui fait augmenter encore plus son désir pour elle. Cette scène culmine en une action symbolique : par excitation Jean-Jacques verse une carafe d'eau sur Mlle de Breil, et Starobinski n'hésite pas à accorder des connotations érotiques à cette scène. Donc, la culmination du désir va de pair avec l'interprétation de la devise, et Starobinski crée une relation étroite entre ces deux aspects. Cette scène prend une valeur emblématique : le désir devient un principe nécessaire à l'interprétation d'un texte. Pour arriver à une interprétation adéquate, l'interprète doit se perdre dans l'étude de l'Autre.

Toutefois, ce désir n'est pas sans danger : Comment éviter de réduire l'objet d'étude à une projection de nous-mêmes ? Comment respecter l'objet d'étude en tant qu'Autre ? Dans « Le progrès de l'interprète » de Starobinski, ces questions tiennent une position centrale, et Starobinski trouvera sa réponse dans le texte de Rousseau.

6.2. LE CERCLE HERMÉNEUTIQUE

Pour comprendre cette problématique, Starobinski évoque deux méthodes d'interprétation : le cercle théologique et le cercle herméneutique. Le cercle théologique se caractérise par sa tendance à tout absorber dans son propre discours : l'interprète impose ses préjugés sur l'objet d'étude, et il finira par apprendre rien d'autre que ce qu'il savait déjà. Evidemment, cette méthode n'est pas satisfaisante. En revanche, le cercle herméneutique suit le mouvement contraire : ici c'est l'objet qui forme l'interprète, et non pas l'inverse.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 64.

Starobinski explique ce processus ainsi :

Il faut admettre que l'interprétation passe encore par un second cercle, contemporain du précédent, mais prenant son origine tout à l'opposé : un cercle qui va de l'objet à l'objet, qui part d'une occurrence particulière, différente, significative, pour revenir à cette même occurrence, mais cette fois plus fortement légitimée dans sa particularité et sa signification. Le cercle aura passé par ma parole explicative, par le travail de la raison, lesquels reviendront finalement enrichir l'objet¹⁶⁶.

Le rôle de l'interprète, c'est d'*ouvrir* la perspective, non pas de la réduire. Pour garantir la réussite de l'interprétation, il faut donc commencer par observer l'objet d'étude (distance), se plonger dans l'étude (abolition de la distance), et retourner à l'observation de l'objet d'étude (rétablissement de la distance). Starobinski retrouve la structure du cercle herméneutique dans le texte de Rousseau : Mlle de Breil est inaccessible (distance), Jean-Jacques obtient sa reconnaissance à travers l'interprétation de la devise (abolition de la distance), il verse la carafe d'eau sur Mlle de Breil (rétablissement de la distance). Ne retrouve-t-on pas le même mouvement entre distance et abolition de distance dans le texte de Proust ? La scène commence par l'observation désintéressée d'Albertine dormante, ensuite elle culmine au moment du plaisir sexuel du narrateur, et finalement la distance sera reprise lorsque ce désir sera assouvi.

Quel est donc le rapport entre le cercle herméneutique et la métaphore baroque de Proust ? En effet, cette scène reflète le mouvement de la métaphore, qui est aussi distance et abolition de distance. Bien que la métaphore veuille *rendre visible*, elle est toujours consciente de son caractère artificiel. Nous assistons à un double spectacle ; d'une part la métaphore cherche à nous séduire, à nous faire voir ce que nous lisons. Comme le visuel est étroitement lié aux émotions – il faut évoquer des images dans l'esprit du lecteur pour l'émouvoir – la métaphore suscite l'identification, c'est-à-dire l'abolition de la distance. D'autre part la métaphore est une sorte de détour, une sorte d'aliénation, parce qu'elle est forme, et elle veut souligner son aspect formel, et ce « détour » provoque de la distance.

La dynamique de la métaphore baroque de Proust fait également allusion à la dialectique du cercle herméneutique entre partie et tout. Ce cercle est composé de plusieurs parties qui sont toutes dans une relation dynamique avec le tout : la partie sera modifiée par le tout, et l'inverse. Cette dialectique est indispensable à l'interprétation de textes : il faut avoir la capacité de voir à la fois la partie et le tout, et pour avoir cette capacité, il faut osciller entre distance et abolition de distance par rapport à l'objet étudié: « Nous pouvons dire que l'interprétation veut tout ensemble l'abolition de la différence (par le discours inclusif est

¹⁶⁶ J. Starobinski, « Le progrès de l'interprète », *La relation critique*, Paris, Gallimard, 2001, p. 197.

totalisant) et le maintien de l'écart (par la compréhension de l'autre en tant qu'autre) »¹⁶⁷.

Dans le texte de Proust étudié ci-dessus, nous trouvons les mêmes idées, bien qu'elles soient exprimées d'une autre façon : ce sont les métaphores qui font surgir ces connaissances. La métaphore est très sensible à la singularité de l'objet étudié : l'image qu'elle évoque nous fait mieux percevoir la différence qu'est l'objet, ce qui préserve « le maintien de l'écart ». En même temps, la métaphore est une figure de ressemblance ; elle établit des rapports et des analogies entre des objets éloignés les uns des autres, ce qui renvoie au « discours inclusif et totalisant ». Le mouvement entre ressemblance et différence de la métaphore fait allusion à la dialectique du cercle herméneutique.

Nous avons établi un rapport entre la théorie d'interprétation de Starobinski et le texte de Proust, et nous avons vu que la métaphore proustienne fait travailler les problématiques de Starobinski. Cependant, ce rapport n'est pas évident, il n'est pas explicite, parce qu'il est exprimé à travers un texte littéraire. Encore une fois nous nous heurtons à une problématique d'interprétation : comment expliquer le processus intellectuel exprimé dans le texte proustien, sans réduire l'expérience poétique ? Comment faire surgir ces idées sans employer un langage métaphorique ? Je pourrais résumer les idées de Proust, mais très vite je tournerais à vide. Les idées ne sont-elles pas moins intéressantes, moins brillantes, quand on les communique à travers le langage quotidien ? Nous lisons un beau texte, il nous frappe par sa splendeur, par sa visualité, mais quand nous essayons d'expliquer ce que nous avons lu, ce que nous avons *vécu*, il ne nous reste que de la poussière. L'expérience que nous avons eue nous échappe, elle devient moins claire, et finalement elle disparaît. Comment saisir ces impressions brèves, comment les communiquer sans détruire la valeur littéraire ? En effet, Proust donne une réponse à cette question, mais encore une fois cette réponse est indirecte, parce qu'elle est exprimée à travers des métaphores. Si *Albertine* est une œuvre d'art, il faut trouver un langage interprétatif qui respecte sa singularité, et le langage métaphorique, avec son oscillation entre ressemblance et différence, est le seul langage qui puisse y arriver. Voilà la différence entre l'interprétation du langage littéraire et l'interprétation du langage de tous les jours : le dernier est lié à la communication, il a pour but d'expliquer, de rendre clair et d'éviter des malentendus. Ce n'est pas le cas pour le langage littéraire, (au moins pour l'écriture proustienne) : il suggère, il évoque, il peint – mais il n'exprime jamais directement son but. Pour interpréter ce langage, il faut respecter cette ineffabilité. Ainsi la succession de métaphores que nous présente la scène d'*Albertine dormante* : une métaphore ne peut être

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 198.

traduite que par une autre métaphore. Donc, la métaphore devient un instrument d'interprétation dans le texte de Proust.

6.3. NARCISSE

Selon Starobinski l'interprétation d'un texte va de pair avec l'interprétation de soi :

« L'explication de texte, que notre intérêt prend d'abord pour fin, devient, une fois accomplie, le moyen à travers lequel notre intérêt lui-même s'interprète et se comprend. »¹⁶⁸ Par la suite nous allons étudier cette auto-interprétation en relation avec la métaphore baroque et le mythe de Narcisse.

Nous avons constaté que Marcel prend plaisir à regarder sa propre création : il vit une expérience sensuelle en regardant son œuvre d'art. Cette expérience évoque le narcissisme : le désir pour Albertine n'a plus rien à voir avec Albertine de tous les jours ; le narrateur désire sa propre création. Il faut rappeler que nous avons déjà rencontré le thème du narcissisme dans notre analyse du mythe de Psyché. Dans l'interprétation de La Fontaine nous trouvons une distinction nette entre la curiosité narcissique et la curiosité désintéressée, et Psyché ne sera pas réunie avec Cupidon avant qu'elle laisse tomber la curiosité narcissique. Donc, dans l'interprétation de La Fontaine, nous discernons une morale explicite. Toutefois, le texte de Proust n'exprime pas la même morale. Si nous évoquons le narcissisme, ce n'est pas dans le sens péjoratif du terme. On ne pense pas à l'égoïsme. A la différence de l'égoïsme qui absorbe l'autre dans son propre discours, le narcissisme fait partie de toute écriture sensible à l'interprétation de soi. Le choix de métaphores aquatiques et nautiques dans ce texte de Proust (Albertine est surtout associée à la mer) n'est pas fortuit : l'eau nous propose de voir notre propre image, le reflet sur la surface de l'eau. En se mirant dans Albertine, le narrateur peut s'étudier du dehors. Ce miroir qu'est devenue Albertine lui permet d'osciller entre deux positions, « je » et « Autre », ce qui est nécessaire pour pouvoir se regarder du dehors, pour pouvoir s'interpréter.

Dans « Complexe de Narcisse », Genette évoque justement cette problématique de Narcisse :

En lui-même, le reflet est un thème équivoque : le reflet est un *double*, c'est-à-dire à la fois un *autre* et un *même*. Cette ambivalence joue dans la pensée baroque comme un inverseur de significations qui rend l'identité fantastique (*Je est un autre*) et l'altérité rassurante (*il y a un autre monde, mais il est semblable à celui-ci*)¹⁶⁹.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 109.

¹⁶⁹ G. Genette, « Complexe de Narcisse », *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 21.

Comme dit Genette, Narcisse représente l'esthétique baroque, et même si Genette ne parle pas de la métaphore baroque, la dialectique de la métaphore s'impose : étant à la fois ressemblance et différence, le même et autre, elle devient la figure narcissique par excellence. Nous avons évoqué plusieurs fois la *mobilité* de la métaphore. Elle met en mouvement, et l'on ne peut pas figer l'image qu'elle crée. Il en va de même pour Narcisse et son miroir : l'eau courante lui propose une image mobile, inconstante de lui :

Ainsi, ce que Narcisse découvre au bord de la fontaine ne met pas en jeu de simples apparences : le lieu de son image lui donne le mot de son être. De la formule : *je me vois dans une eau qui s'écoule*, il passe insensiblement à : *je suis une eau qui s'écoule*. Thème substantiel qui, depuis Montaigne, (« Si, de fortune, vous fichez votre pensée à vouloir empoigner son être, ce ne sera ni plus ni moins que qui voudrait empoigner l'eau ») jusqu'à Fénélon (« Que suis-je ? Un je ne sais quoi qui ne peut s'arrêter à soi, qui n'a aucune consistance, qui s'écoule rapidement comme l'eau »), traverse le siècle comme emblème de la sensibilité baroque¹⁷⁰.

Comme les ondulations de la surface de l'eau sur laquelle se mire Narcisse, la métaphore baroque propose au narrateur une image complexe de lui-même ; une image qui s'enfuit, que l'on ne peut pas figer dans une description directe. Ainsi la métaphore baroque de Proust établit-elle un rapport avec toute une tradition d'interprétation de soi.

Ce mouvement entre interprétation de l'Autre et interprétation de soi fait allusion à un autre mouvement, à la base de ce travail : la connaissance suscitée par la métaphore est une connaissance qui tourne autour de sa propre nature, sa propre fonction. Cette autoréflexion est indispensable pour pouvoir se tourner vers d'autres problématiques, vers l'Autre.

6.4. RÉCAPITULATION

Nous avons rapproché la métaphore baroque de Proust à la théorie herméneutique de Jean Starobinski, et nous avons vu que le mouvement de la métaphore ressemble à celui du cercle herméneutique. Comme la métaphore est à la fois ressemblance et différence, elle oscille entre distance et abolition de distance. Il en va de même pour le cercle herméneutique : il faut voir à la fois la partie et le tout pour pouvoir interpréter un texte. Finalement, nous avons vu que les métaphores aquatiques de Proust évoque une figure auto-interprétative : Narcisse. Si nous mettons l'accent sur Narcisse, c'est parce que l'interprétation textuelle va de pair avec l'interprétation de soi. Pour comprendre l'Autre, il faut *se* comprendre. Donc, la métaphore n'est pas simplement un ornement stylistique, sans valeur intellectuelle. Tout au contraire : elle est une figure qui met en marche la pensée.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 27.

7. CONCLUSION : L'APPRENTISSAGE MÉTAPHORIQUE

Le mythe de Psyché est le récit d'un apprentissage : Psyché doit surmonter des obstacles et elle doit affronter l'inconnu avant d'être réunie avec Cupidon. Comme Psyché signifie « âme » en grec, l'interprétation allégorique n'est pas loin : pour se connaître, il faut connaître l'Autre.

Cela est particulièrement vrai de l'œuvre proustienne : le narrateur doit surmonter plusieurs déceptions, dans l'amour ainsi que dans la vie intellectuelle, avant sa vision artistique dans le dernier tome, *Le temps retrouvé*. Le narrateur a appris à se connaître (car la recherche de vérité est aussi une recherche de vérité de soi), et cet apprentissage a passé par la connaissance de l'Autre, de l'Art.

Dans ce dernier chapitre, nous insisterons sur cette notion d'apprentissage, et nous allons souligner le rôle de la métaphore baroque de Proust dans cet apprentissage. Comme la métaphore baroque est une figure de pensée, elle assume une fonction intellectuelle : elle nous apprend à réfléchir.

Premier apprentissage : *APPRENDRE À PENSER COMME UN RHÉTEUR*

La rhétorique baroque de Tesauro s'applique parfaitement à l'œuvre de Proust : la rhétorique n'est pas un discours vide et mensonger qui ne sert qu'à trahir les auditeurs. Au contraire : elle est un instrument de connaissance. A la base de cette connaissance, nous trouvons une figure rhétorique qui est supérieure à toutes les autres : la métaphore baroque. Tesauro nous propose une définition très étendue de la métaphore, une définition qui englobe et dépasse toutes les autres : la métaphore n'est plus un trope ; elle est figure de pensée. L'important, ce n'est pas le transport de sens, mais le rapprochement surprenant entre deux objets éloignés. En absorbant en elle d'autres figures rhétoriques – la métonymie, l'hypotypose, l'hyperbole – la métaphore va conquérir le domaine de l'*elocutio*. A la différence de Dumarsais et Fontanier, qui s'occupent surtout de la taxinomie, l'approche de Tesauro est plus philosophique : il ne cesse de méditer le rapport entre métaphysique et métaphore. Dans l'œuvre proustienne, nous identifions cette même approche. Qu'il s'agisse de métonymie, synecdoque ou métaphore, toute image devient métaphore pour Proust. Donc, la classification des figures n'est pas valorisée dans son esthétique : l'important, c'est les implications philosophiques de la métaphore. De cette façon, la métaphore n'est pas simplement un ornement stylistique. Ainsi s'efface la distinction entre forme et contenu : la forme, c'est le contenu. Dans l'œuvre proustienne, cet aspect intellectuel se manifeste à travers les réflexions suscitées par la métaphore : la métaphore baroque de Proust ne cesse de s'interroger sur sa

propre nature. Ainsi la problématique de naturel versus artificiel : dans le texte de Proust, cette problématique se manifeste comme une interaction d'éléments naturels et artificiels. D'un côté la métaphore d'Albertine dormante s'inspire d'éléments de la nature végétale, de l'autre côté Proust introduit des comparaisons avec la peinture d'Elstir, qui appartient naturellement au domaine de l'art. Cette problématique fait écho à l'esthétique baroque : avec son goût pour les fontaines, un produit artificiel qui prend un élément naturel, l'eau, pour base, cette interaction devient évidente. De même pour les courbes et les formes irrégulières qui imitent la nature végétale, mais qui semblent pourtant artificielles. C'est un jeu conscient : le Baroque adore jouer sur ses propres prémisses. Proust n'est pas exempt de cette conscience non plus. Au contraire : à partir de ses métaphores, il crée un système complexe de commentaires esthétiques.

Un autre phénomène va illustrer cette conscience propre à la rhétorique baroque de Proust : l'autoreprésentation. Deux métaphores se trouvent au centre de cette autoreprésentation : Albertine transformée en tige de fleur, et les jeunes filles sur la plage métamorphosées en mouettes. Un lien se crée entre métaphore et métalangage : la tige et les mouettes sont aussi des métaphores de la métaphore. Ce n'est pas un hasard si Albertine se transforme en tige de fleur : les fleurs, ce sont les ornements, les figures rhétoriques. C'est comme si le texte disait : *regarde-moi, je suis l'incarnation de la figure rhétorique par excellence, la métaphore*. Il en va de même pour les mouettes : la métaphore baroque met le texte ainsi que la pensée en mouvement ; donc, quoi de plus naturel que de choisir une métaphore qui met en scène ce mouvement ? En mettant en scène sa propre nature, ou bien son propre mécanisme, la métaphore baroque souligne sa fonction autoreprésentative. Cette autoreprésentation met en évidence l'aspect intellectuel de la métaphore.

Deuxième apprentissage : *APPRENDRE À VOIR*

La métaphore est un instrument d'optique : elle fait découvrir des ressemblances entre deux choses complètement différentes. La pratique de la métaphore s'applique aux objets, aux idées et aux textes. L'instigateur de cet apprentissage, c'est le désir. Il faut désirer voir, et ce désir de voir deviendra désir de *savoir*. En cherchant à connaître la vraie nature de jeunes filles, le narrateur fait preuve de ce désir intellectuel.

La métaphore nous apprend à mettre en question notre façon de voir : les métaphores décrivant la procession des jeunes filles mettent en œuvre une réorganisation de notre façon de percevoir le monde. Les filles sont perçues comme un chaos de têtes, où il est impossible de les voir dans leur totalité. En effet, cette vision fragmentaire est plus proche de la vérité

que la vision totale. Ici la dichotomie de l'intelligence et de l'impression s'impose : comme l'impression est quelque chose de préverbal, elle est plus proche d'un état originel, donc, de la vérité, que l'intelligence qui, dépendante du langage, vient toujours *après*, et par conséquent, s'éloigne de la vérité. Sur cette connaissance suscitée par la métaphore, se greffent quelques thèmes connus de la *Recherche* : la mémoire involontaire, la sonate de Vinteuil et la peinture d'Elstir, qui toutes traitent de cette dichotomie de l'impression et de l'intelligence.

Troisième apprentissage : *APPRENDRE À S'ÉMERVEILLER*

Si la métaphore suscite la connaissance, c'est parce qu'elle est une figure d'étonnement, et tout apprentissage commence par l'étonnement. Les expressions propres ne piquent pas la curiosité ; elles sont plutôt anesthésiantes, et ne font rien apprendre. La *meraviglia* est un concept central dans la rhétorique baroque. Elle désigne tantôt une tournure étonnante, tantôt l'admiration esthétique que cette tournure suscite¹⁷¹. Selon Tesauro, la métaphore est au centre de la *meraviglia*. De même pour Proust : ses métaphores grandioses mettent en œuvre des processus complexes touchant à la fois à la métaphore comme telle, et à nous, les lecteurs, étonnés par la vivacité de ces métaphores. Insistons sur cette vivacité : la métaphore nous donne l'impression de *voir* ce que décrit la métaphore. La vivacité de la métaphore fait allusion à une autre figure rhétorique ; l'hypotypose, que Tesauro inclut dans sa définition de la métaphore. Etant plus réelle que la réalité, plus vivante que la vie, l'hypotypose met en œuvre cette conscience propre à la rhétorique baroque : comment rendre présent ce qui est en réalité absent ? Cette problématique souligne le caractère réflexif de la métaphore baroque de Proust.

Quatrième apprentissage : *APPRENDRE À VOIR L'AUTRE*

L'Autre est inaccessible, l'Autre nous échappe. Si nous avons établi un rapport entre métaphore et altérité, c'est parce que la métaphore met en scène ce caractère mystérieux de l'Autre. Une autre qualité y vient s'ajouter : la séduction. En créant des images mystiques, la métaphore attire l'attention vers ce qui ne se voit pas, vers l'invisible.

La métaphore transforme Albertine en œuvre d'art sous les yeux du narrateur, et cette transformation est nécessaire pour que le narrateur puisse voir Albertine telle qu'elle est, comme Autre. Ainsi, l'art obtient une position privilégiée. Mais il ne s'agit pas de n'importe quelle œuvre d'art, il nous faut une œuvre d'art *métaphorique*. En créant de la

¹⁷¹ Hersant 2001, p. 190.

distance entre l'objet d'étude, Albertine, et Marcel, la métaphore rend visible la *différence* entre les deux.

Cette esthétique de la différence est au centre de l'ouvrage de Gilles Deleuze, *Proust et les signes*. S'il met l'accent sur la suprématie des signes de l'art aux autres signes, c'est parce que l'art seul nous donne accès à l'essence qui est une différence « ultime et absolue »¹⁷². Comme l'œuvre d'art est un monde clos, c'est est le seul lieu où nous pouvons nous regarder du dehors, où nous pouvons comprendre la problématique de l'altérité.

Cinquième apprentissage : *APPRENDRE À INTERPRÉTER*

De même qu'Albertine est un objet mystérieux, de même le texte littéraire est-il un objet solitaire. Pour le comprendre, pour l'interpréter il faut du désir. Il faut se plonger dans l'objet d'étude avec tout son savoir et toutes ses expériences qui pourraient servir à l'interprétation. Mais il faut un équilibre : trop de désir peut détruire l'interprétation et créer un cercle « théologique » où l'interprète finit par n'apprendre rien de nouveau. Il faut de la distance. En effet, la métaphore a des affinités avec le cercle herméneutique. Etant à la fois le même et autre, ressemblance et différence, elle fait écho au mouvement de ce cercle interprétatif. Pour interpréter un texte, il faut voir à la fois la partie et le tout du texte, dans un mouvement continu qui ressemble au mouvement de la métaphore.

Ces réflexions autour de l'interprétation nous ramènent au début de ce chapitre : l'interprétation de l'Autre, d'un texte, va de pair avec l'interprétation de soi. Proust le dit ainsi : « L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre il n'eût peut-être pas vu en soi-même. »¹⁷³ Cet instrument d'optique n'est-il pas justement la métaphore ? Comme une « lumineuse lunette », elle ouvre nos yeux aux ressemblances suprenantes, aux différences subtiles, dans l'Autre ainsi que dans le moi. Apprendre à voir, apprendre à penser – tel est le propos de la métaphore baroque de Proust.

¹⁷² Deleuze, p. 55.

¹⁷³ Proust, *Le temps retrouvé*, p. 218.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres citées et consultées :

- Aristote, *La Poétique* (trad. R. Dupont-Roc et Jean Lallot), Paris, Editions du Seuil, 1980.
- Andersson, Dag T, *Tingenes taushet, tingenes tale*, Oslo, Solum, 2001.
- Apulée, *L'âne d'or ou les métamorphoses* (trad. Pierre Grimal), Paris, Gallimard, Collection folio classique. 1975
- Barthes, Roland, « L'ancienne rhétorique » [1970], *L'aventure sémiologique*, Paris, Editions du Seuil, 1985.
- Charles, Michel, « Le discours des figures », *Rhétorique de la lecture*, Paris, Editions du Seuil, 1977.
- Curtius, Ernst Robert, *Littérature européenne et moyen âge latin* (trad. Jean Bréjoux), Paris, Presses universitaires de France, 1956.
- Deleuze, Gilles, *Proust et les signes* [1964], Paris, Presses universitaires de France, 2003.
- Dumarsais, *Traité des tropes* [1730], Le nouveau commerce, 1977.
- Fontanier, *Les figures du discours* [1830], Paris, Flammarion, 1977.
- Genette, Gérard, « Complexe de Narcisse », *Figures I*, Paris, Editions du Seuil, 1966.
- Genette, Gérard, « Figures », *Figures I*, Paris, Editions du Seuil, 1966.
- Genette, Gérard, « Proust palimpseste », *Figures I*, Paris, Editions du Seuil, 1966.
- Genette, Gérard, « Métonymie chez Proust », *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- Hersant, Yves, *La métaphore baroque*, Paris, Editions du Seuil, 2001.
- La Fontaine, « Les amours de Psyché et de Cupidon », *Œuvres diverses*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1948.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2001.
- Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann* [1913], *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.
- Proust, Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* [1919], *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Collection folio classique, 1988.
- Proust, Marcel, *La prisonnière* [1922], *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Collection folio classique, 1989.
- Proust, Marcel, *Le temps retrouvé* [1927], *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Collection folio classique, 1990.

Ricardou, Jean, « La métaphore d'un bout à l'autre », *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Editions du Seuil, 1978.

Rousset, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Librairie José Corti, 1954.

Rousset, Jean, *L'intérieur et l'extérieur*. Paris, Librairie José Corti, 1968.

Starobinski, Jean, « Le progrès de l'interprète », *La relation critique* [1970], Paris, Gallimard, 2001.

Dictionnaires consultés :

Blomgren, Einar et Rostrup, Fredrik, *Lingua: fransk-norsk/norsk-fransk ordbok*, Oslo, Universitetsforlaget, 1997.

Grundt, Lars Otto, *Stor norsk-fransk ordbok*, Oslo, Universitetsforlaget, 1991.

Rey, Alain, *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2000.

Rey-Debove, Josette et Rey, Alain (éds), *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2003.