ENTRE TERRE ET CIEL :
PROUST ET LE DOUBLE JEU DE LA MÉTAPHORE

Laurent Mattiussi
Université Jean Moulin — Lyon 3

La suite romanesque[1] de Proustoffre, outre une pratique littéraire de la métaphore, une théorie de la métaphore comme fondement de l'art et les linéaments d'une esthétique, dans le cadre de laquelle théorie et pratique proustiennes de la métaphore sont à resituer. Une étude de Gérard Genette met en évidencel'importance de ce thème dans *À la recherche du temps perdu*[2], mais s'écarte trop vite du chemin qu'elle ouvre, faute de prendre la mesure de ce constat, que Proust est l'un des derniers grands écrivains idéalistes, sinon le tout dernier :« ce ne sont pas les êtres qui existent réellement et sont par conséquent susceptibles d'expression, mais les idées »[3]. Plus loin, le narrateur place son projet esthétique sous le signe de l'idéalisme : « De ma vie passée je compris encore que les moindres épisodes avaient concouru à me donner la leçon d'idéalisme dont j'allais profiter aujourd'hui »[4]. L'idéalisme de Proust est certes à première vue sans absolu, sans religion, au sens propre ; pourtant, il a quelque chose d'extatique, voire de « mystique »[5]. Une mélodie entendue au cours d'un concert lance au narrateur un « appel vers une joie supraterrestre », elle l'introduit dans un ailleurs, précise-t-il, « tranchant avec tout le reste de ma vie, avec le monde visible ». Cette musique suscite en lui « le pressentiment le plus différent de ce qu'assigne la vie terre à

---

[1] Les références sont données dans l'édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié : Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (abrégé *RTP*, suivi du numéro du tome), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1987, t II, 1988, t. III, 1988, t. IV, 1989.

[2] Gérard Genette,« Proust palimpseste », *inFigures* I [1966], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1976, p. 39-67.

[3] *Le Temps retrouvé*, *RTP*, t. IV, p. 487.

[4] *Ibid*., p. 489.

[5] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 41. Maurice Blanchot, « L'expérience de Proust », *inLe Livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986, p. 22 : « Proust a fait aussi l'expérience incomparable, unique, de l'extase du temps. » Selon Blanchot, cette expérience du temps est pour Proust « sa vérité mystique. C'est sa foi et sa religion. » (*Ibid*., p. 35). Cf. *Le Temps retrouvé*, *RTP*, t. IV, p. 453 : « j'étais resté en extase sur le pavé inégal comme devant la tasse de thé » et Gérard Genette, *op. cit.*, p. 65 : « l'extase finale de la Réminiscence ».

terre, l'approximation la plus hardie des allégresses de l'au-delà »[6]. Qu'est-ce que cet « au-delà » qu'il est exclu d'entendre au sens métaphysique ou religieux habituel ? Le terme « au-delà » est-il autre chose ici qu'une simple métaphore ? La question, même vouée à rester sans réponse, mérite d'être posée. Elle suppose une sorte de spiritualité esthétique[7] dont l'un des pivots est justement la notion de métaphore, au sens original que lui donne Proust.

Comme tous les idéalismes, celui de Proust implique un spiritualisme et un dualisme, une distinction de l'esprit et de la matière, de l'âme et du corps, une prééminence de l'invisible sur le tangible, une hiérarchie du haut et du bas. Dans cette structure la métaphore est un intermédiaire : elle assure le passage d'un pôle à l'autre.Μεταφορά signifie « transport », en l'occurrence celui du récit proustien qui, dans la *Recherche*, conduit le lecteur, dans un même mouvement, à la fois vers le passé, vers l'intérieur et vers le haut. L'emblème de cette presque transcendance esthétique — la vie sur la terre surmontée par le ciel de l'art — serait, dans l'église de Combray, telle figure de vitrail, « qui vivait là-haut, […] entre ciel et terre »[8]. La métaphore selon Proust nous élève, certes, mais elle ne nous fait pas quitter le monde : elle nous maintient entre terre et ciel. Elle nous projette dans une manière d'entre-deux. L'œuvre de Proust conteste l'opposition ontologique du haut et du bas, que, cependant, elle tend sans cesse à rétablir. La métaphore y est le pivot d'une division dualiste et d'une vision anti-dualiste, comme, à sa façon, le personnage central de Françoise, la cuisinière, qui incarne le peuple, étranger à la science, à l'art, mais non à l'idéalisme de l'élémentaire : de la nourriture, des bonnes odeurs que dégage la préparation du repas, car « c'est sous de petites choses […] que la réalité est contenue (la grandeur dans le bruit lointain d'un aéroplane, dans la ligne du clocher de Saint-Hilaire, le passé dans la saveur d'une madeleine, etc.) »[9]. Le haut est dans le bas, le grand est dans le petit. L'idéalisme de Proust coïncide avec un paradoxe fondateur de la modernité.

Une esthétique de la surélévation

La métaphore est l'instrument d'un transport, d'« un déplacement », d'« un transfert »[10]. L'extension des moyens de transport et leur usage intensif sont un signe de cette modernité que Proust assume dans son roman pour la réassigner à une ancienneté insondable. Ces objets nouveaux, que le héros-narrateur et ses personnages utilisent pour se déplacer : la bicyclette, l'automobile, le train, ont un aspect

---

[6] *La Prisonnière*, *RTP*, t. III, p. 765.

[7] Gérard Genette évoque une « expérience spirituelle » qui ne serait pas sans rappeler « les grands mythes judéo-chrétiens », *op. cit.*, p. 65 (et à nouveau dans la conclusion, p. 67).

[8] *Du côté de chez Swann*, *RTP*, t. I, p. 59.

[9] *Le Temps retrouvé*, *RTP*, t. IV, p. 473.

[10] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 45.

métaphorique, même s'ils n'égalent pas l'« aéroplane », céleste, tandis que les autres véhicules ne sont que terrestres. L'avion, l'église et le goût d'un petit gâteau, associés dans le passage précité pour illustrer l'inhérence de « la réalité » aux « petites choses », sont trois modes privilégiés du triple transport métaphorique, hérité par Proust de Baudelaire et de Mallarmé, qui, en tant qu'il vise foncièrement l'origine, est dirigé à la fois vers le passé, vers les profondeurs de l'intériorité psychique et vers les hauteurs d'un espace imaginaire dont l'espace réel est le soubassement matériel, le plan terrestre de la figuration métaphorique.

Proust n'est pas le seul écrivain moderne à n'avoir pas rompu avec la cosmologie ancienne, même si ces notions oubliées ressurgissent sur le mode d'allusions métaphoriques : « le clair de lune […] jette jusqu'au pied du lit son échelle enchantée »[11]. Le mouvement d'ascension vers les hauteurs immatérielles du sublime et de l'idéal est suggéré quand le narrateur évoque le « corps astral »[12] de Golo, le personnage de lanterne magique, « le clair de lune, dématérialisant la terre, la faisant paraître à deux pas céleste, comme elle n'est, pendant le jour, que dans les lointains »[13] et« la céleste phrase musicale » de Vinteuil[14]. Le mouvement ascendant de la métaphore traduit une représentation du monde et de l'art qui spiritualise et surélève le réel en superposant, comme les projections de la lanterne magique, à la dense opacité de la matière, la transparence éthérée d'une vision vaguement onirique. Entre l'esprit et les choses, la vision proustienne introduit une distance, mais non une coupure. Du haut en bas et du bas en haut, la continuité n'est jamais rompue. Certes, comme l'œuvre d'art, l'édifice religieux, signe privilégié ici-bas de la transcendance, marque nettement sa réserve.

> Ce n'est pas d'en bas, dans le tumulte de la rue et la cohue des maisons avoisinantes, c'est quand on s'est éloigné que des pentes d'un coteau voisin, à une distance où toute la ville a disparu, […] qu'on peut, dans le recueillement de la solitude et du soir, évaluer, unique, persistante et pure, la hauteur d'une cathédrale[15].

Toutefois, le haut ne disqualifie pas le bas ; il le prolonge, le totalise et l'accomplit, comme l'indique cette évocation de

---

[11] *Du côté de chez Swann*, *RTP*, t. I, p. 7-8.

[12] *Ibid.*, p. 10.

[13] *Albertine disparue*, *RTP*, t. IV, p. 62.

[14] *La Prisonnière*, *RTP*, t. III, p. 762.

[15] *Albertine disparue*, *RTP*, t. IV, p. 75-76.

> l'effort que le clocher faisait pour lancer sa flèche au cœur du ciel : c'était […] toujours lui qui dominait tout, sommant les maisons d'un pinacle inattendu, levé devant moi comme le doigt de Dieu dont le corps eût été caché dans la foule des humains sans que je le confondisse pour cela avec elle[16].

Comme souvent, Proust, bien que théoricien de la métaphore, lui préfère ici la comparaison, mais dans ce passage est en jeu le mouvement de la métaphore, à entendre, selon la logique de l'esthétique proustienne, dans un sens figuré, comme le ressort essentiel de l'art qui surélève le réel au-dessus de lui-même.

Proust vide l'église, le monument, de la religion qu'elle abritait, pour lui conserver une fonction métaphorique : le clocher, index pointé vers le ciel, indique une sublimation de la vie par le haut et l'image à première vue hétérodoxe d'un « corps » divin, fondu dans l'humanité physique, ne contredit peut-être pas la théologie chrétienne de l'incarnation. Ici s'esquisse le mouvement essentiel de la métaphore qui vise le dépassement esthétique de l'existence terrestre et qui, pour cette raison, est le ressort essentiel de la création littéraire. La littérature vaut mieux que la vie. La littérature grandit la vie et lui confère un sens. Aussi le narrateur peut-il exprimer au passage le doute qui l'habite en cette hypothèse qu'il veut croire improbable : « si les belles choses dont parlent les livres n'étaient pas plus belles que ce que j'avais vu »[17]. Il n'est pas admissible que la représentation de la réalité par la littérature ne dépasse pas le réel, car « la lecture nous apprend […] à relever la valeur de la vie, valeur que nous n'avons pas su apprécier et dont nous nous rendons compte seulement par le livre combien elle était grande »[18]. La littérature ne remplace pas la vie, elle la replace dans sa dimension authentique, passée inaperçue. Comment le narrateur de la *Recherche du temps perdu* procède-t-il pour ce faire ? Le titre de l'œuvre l'indique : par la remémoration. Or la remémoration est aussi une forme d'élévation : « comme un aviateur qui a jusque là péniblement roulé à terre, "décollant" brusquement, je m'élevais lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir »[19]. De ce point de vue, l'expérience proustienne de la musique rejoint celle de la littérature : « ce bonheur que m'avait fait pressentir comme plus supra-terrestre encore que n'avait fait la petite phrase de la Sonate, l'appel rouge et mystérieux de ce septuor […] »[20].Le préfixe latin *supra* : en haut, au-dessus, doit être entendu en un sens métaphorique, comme l'adjectif « surnaturelles » dans un passage où l'expérience musicale du narrateur est annoncée par celle d'un autre personnage qui le préfigure comme une sorte de double :

---

[16]*Du côté de chez Swann*, *RTP*, t. I, p. 66.

[17]*Le Temps retrouvé*, *RTP*, t. IV, p. 287.

[18]*Ibid.*, p. 298.

[19]*Ibid.*, p. 437.

[20]*Ibid.*, p. 456.

> Swann n'avait donc pas tort de croire que la phrase de la sonate existât réellement. Certes, humaine à ce point de vue, elle appartenait pourtant à un ordre de créatures surnaturelles et que nous n'avons jamais vues, mais que, malgré cela nous reconnaissons avec ravissement quand quelque explorateur de l'invisible arrive à en capter une, à l'amener, du monde divin où il a accès, briller quelques instants au-dessus du nôtre[21].

Dans quelle mesure la transcendance esthétique au centre de ce passage n'est-elle que métaphorique ? Renvoie-t-elle à une expérience qui aurait aussi quelque chose de religieux ? Il est difficile, sinon impossible, d'en décider.

L'insistance de la métaphore filée n'en reste pas moins frappante : les instrumentistes sont identifiés aux « officiants » d'un rite d'évocation et le concert à « une cérémonie surnaturelle »[22]. Le plan de l'art est celui des hauteurs ; il est au-dessus de la nature, métaphysique, presque, du moins au sens littéral du terme. Il surplombe ce bas-monde comme l'étage supérieur de la réalité accomplie : « J'étais vraiment comme un ange qui, déchu des ivresses du Paradis, tombe dans la plus insignifiante réalité »[23]. L'expérience de la musique est une expérience extatique et métaphorique, en ce que le narrateur est transporté, découvre dans ce qu'il entend « la formule éternellement vraie, à jamais féconde, de cette joie inconnue, l'espérance mystique de l'Ange écarlate du matin »[24]. Le texte de Proust vide le vocabulaire religieux de sa substance théologique, comme il fait des édifices consacrés, mais il en conserve une puissance suggestive, propre à ouvrir sur une dimension qui excède les limites de l'existence ordinaire et invoque, avion, ange, oiseau, les figures intermédiaires, mi-terrestres, mi-célestes, d'une élévation dans un ailleurs inassignable. « Est-ce un oiseau, […] est-ce une fée, cet être invisible et gémissant […] ? » La question n'appelle pas de réponse, mais la certitude que « le prestige surnaturel, délicieux et fragile »[25] surpasse l'expérience courante est justement, au sens strict du terme, « sur[-]naturel ».

Quand le narrateur se demande si la musique de Wagner ne serait pas seulement le produit d'un « fabricateur », il ne peut s'en tenir à cette insinuation désobligeante :

> plus merveilleusement frappées étaient ces phrases, l'habileté technique de l'ouvrier ne servait qu'à leur faire plus librement quitter la terre, oiseaux pareils non au cygne de Lohengrin mais à cet aéroplane que j'avais vu à Balbec changer

---

[21] *Du côté de chez Swann*, *RTP*, t. I, p. 345.

[22] *Ibid.*, p. 347.

[23] *La Prisonnière*, *RTP*, t. III, p. 762.

[24] *Ibid.*, p. 767.

[25] *Du côté de chez Swann*, *RTP*, t. I, p. 346.

> son énergie en élévation, planer au-dessus des flots, et se perdre dans le ciel. Peut-être, comme les oiseaux qui montent le plus haut, qui volent le plus vite, ont une aile plus puissante, fallait-il de ces appareils vraiment matériels pour explorer l'infini, de ces cent-vingt chevaux marque Mystère, où pourtant si haut qu'on plane on est un peu empêché de goûter le silence des espaces par le puissant ronflement du moteur ![26]

Le sérieux de la question se dissimule sous la légèreté de la formulation : quel dépassement du réel l'époque moderne peut-elle encore envisager ? Le fond radicalement matérialiste et technique de ses aspirations est-il encore compatible avec une certaine version de « l'infini » et du « Mystère » ? Pas plus que quiconque aujourd'hui, Proust ne peut continuer de croire inconditionnellement au sublime. Comme chacun, il a encore besoin d'y croire. Écartées les formes périmées de la transcendance, Proust s'en tient d'abord à l'art, mais « la rencontre quasi mythologique d'un aviateur » reste aussi possible « pour ceux qui aiment le ciel » et qui aiment à se perdre « dans l'extase raidie, comme immobilisée, d'une vitesse horizontale soudain transformée en majestueuse et verticale ascension »[27]. Un enjeu de la métaphore selon Proust se fait jour ici : le passage sans rupture de la dimension horizontale à la dimension verticale, puis l'intrusion dans un domaine esthétique et imaginaire qui aurait quelque chose de « quasi mythologique ».Le baron de Charlus a de la grandeur jusque dans ses plus viles turpitudes, où se devine un emblème de la modernité : « ce Prométhée consentant s'était fait clouer par la Force au rocher de la pure matière »[28].À l'instar des athées mélancoliques et quelque peu nostalgiques, comme Nietzsche et Mallarmé, qui n'ont pas tout à fait surmonté les vieilles croyances, Proust ne renonce pas à l'exigence obscure d'un au-delà métaphorique vaguement identifié à d'insistantes réminiscences mythiques.

C'est peut-être une des raisons pour lesquelles on peut déceler dans le projet esthétique de Proust une vive tension, sinon une contradiction. D'une part, le monde semble ne pas se suffire à lui-même et avoir besoin de l'art pour s'accomplir. D'autre part, l'art ne vise pas autre chose que le monde et semble s'y contenir tout entier, sans avoir à le dépasser ; il trouve dans la « vision » du monde son accomplissement :

> le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon

---

[26] *La Prisonnière*, *RTP*, t. III, p. 667-668.

[27] *Ibid.*, p. 612-613.

[28] *Le Temps retrouvé*, *RTP*, t. IV, p. 417.

> dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun[29].

Certes, l'art est bien ici l'instrument d'une « révélation », mais pas d'une transcendance. Il ne dévoile pas un message de salut universel, mais à l'inverse, il témoigne d'un regard singulier, sans équivalent possible, qu'on empruntera momentanément, mais que jamais on ne pourra s'approprier. Le regard de l'artiste n'est pas religieux, mais il n'est pas non plus scientifique, objectif. Il ne doit en aucun cas viser un compte rendu réaliste du réel. La pure subjectivité de la « vision » est aussi une « révélation », dans la mesure où la transposition esthétique du monde creuse un écart avec la réalité observable du monde. Cet écart de la représentation et de la réalité représentée est justement celui de la métaphore et c'est dans cet écart métaphorique auquel aucune science, aucun réalisme ne pourront jamais assigner de statut objectif que s'introduit la possibilité d'une surélévation imaginaire.

Aussi la psychologie de Proust n'est-elle pas une science, malgré une certaine proximité de méthode :

> ce qui m'intéressait, c'était […] le point qui était commun à un être et à un autre. Ce n'était que quand je l'apercevais que mon esprit […] se mettait […] en chasse, mais ce qu'il poursuivait alors […] était situé à mi-profondeur, au-delà de l'apparence elle-même […]. Aussi le charme apparent, copiable, des êtres m'échappait parce que je n'avais pas la faculté de m'arrêter à lui […]. J'avais beau dîner en ville, je ne voyais pas les convives, parce que, quand je croyais les regarder, je les radiographiais[30].

Le regard de l'écrivain ne s'apparente à la radiographie que par métaphore, puisque sa traversée des apparences implique un changement de milieu. Il accède, dans l'arrière-plan de l'intériorité psychique, à ce qui, n'étant pas visible, ne ressortit plus à la technique radiologique. Le modèle scientifique est trompeur. Il doit être dépassé au profit de la « profondeur », qui est, autant que la hauteur, et peut-être, quoique de manière paradoxale, en un sens analogue, une dimension essentielle de l'esthétique proustienne : « la marche de la pensée dans le travail solitaire de la création artistique se fait dans le sens de la profondeur »[31].La grande inquiétude du narrateur à cet égard s'exprime dans ce soupçon, qui n'est formulé que pour être aussitôt écarté : « comme si la littérature ne révélait pas de vérité profonde »[32]. L'art est aussi à sa façon un savoir,

---

[29] *Ibid.*, p. 474.

[30] *Ibid.*, p. 296-297.

[31] *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *RTP*, t. II, p. 260.

[32] *Le Temps retrouvé*, *RTP*, t. IV, p. 287.

qui suppose une sorte de plongée, un déplacement, quelle que soit sa direction, par-delà le plan de l'existence :

> Ce travail de l'artiste, de chercher à apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent […] est justement le seul art vivant […], c'est […] le retour aux profondeurs où ce qui a existé réellement gît inconnu de nous […][33].

La conclusion de ce passage, qui résume un enjeu essentiel de l'esthétique proustienne, change à nouveau de registre : « Et sans doute c'était une grande tentation que de recréer la vraie vie »[34]. Le lieu de l'art n'est pas seulement la connaissance ou le savoir : métaphore d'une utopie et d'un au-delà religieux, ni l'un ni l'autre au sens propre, il participe un peu des deux. Sa fonction est de « mettre du charme et du mystère dans les choses les plus insignifiantes »[35]. L'art vise à refaire le monde sans toutefois le transformer efficacement ni le quitter radicalement. Aussi lui faut-il se tenir à quelque hauteur improbable, entre terre et ciel.

La métaphore comme sortie hors de l'insignifiant

Dans ce jeu subtil et complexe de déplacement qui est celui de l'art, la métaphore, en tant qu'elle est dans l'ordre du langage et de l'imaginaire l'instrument du transport, joue un rôle capital. Pourtant, l'écriture de Proust recourt plus volontiers à la comparaison qu'à la métaphore, souvent sans grande originalité, de sorte que la *Recherche* est en fin de compte assez pauvre en métaphores. En revanche, son dispositif articule de vastes ensembles métaphoriques, au sens large, ou plus exactement engendre un immense système métaphorique, en tant que structure fondamentale du monde, de la pensée et du récit. « Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs […] que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. » Le trajet de la pensée et de l'écriture est fondé sur un processus essentiellement métaphorique. Il marque le retour des mêmes sensations dans des circonstances différentes, leur identité par-delà la durée, qu'il revient à la littérature de fixer définitivement : « la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport […] et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style. » La métaphore se voit ainsi conférer une portée considérable : « en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il [l'écrivain] dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore »[36]. La

---

[33] *Ibid.*, p. 474-475.

[34] *Ibid.*, p. 475.

[35] *Albertine disparue*, *RTP*, t. IV, p. 75.

[36] *Le Temps retrouvé*, *RTP*, t. IV, p. 468.

métaphore résume ainsi à elle seule l'expérience proustienne de la vie et de l'écriture. Elle soutient la visée de l'art, comme substitut intégral de la philosophie et de la religion, puisqu'elle n'est rien de moins selon Proust, dans une perspective assez classique, que le véhicule du passage à l'éternité et à l'immortalité.

La rencontre inopinée de lieux, de moments éloignés, dont le brusque rapprochement dans la conscience du narrateur le projette à l'acmé d'une expérience extatique et le préserve du soupçon d'insignifiance qu'il porte sur l'existence est le centre multiple, mobile, omniprésent, souvent caché, autour duquel l'édifice de la *Recherche* dispose ses volutes :

> il y avait eu en moi, irradiant une petite zone autour de moi, une sensation (goût de la madeleine trempée, bruit métallique, sensation du pas) qui était commune à cet endroit où je me trouvais et aussi à un autre endroit (chambre de ma tante Octave, wagon du chemin de fer, baptistère de Saint-Marc)[37].

Le narrateur découvre ainsi dans tel événement futile de sa vie quotidienne « quelque élément général, commun à plusieurs apparences et plus vrai qu'elles ». Il en éprouve alors « une grande joie »[38] et se sent poussé à « chercher la cause de cette félicité […] en comparant entre elles ces diverses impressions bienheureuses », comme par le jeu d'une métaphore : elles « avaient entre elles ceci de commun que je les éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné »[39]. De ce fait, la métaphore, qui identifie des éléments séparés par un important intervalle d'espace et de temps, « est l'équivalent stylistique de l'expérience psychologique de la mémoire involontaire »[40], à savoir le brusque retour, dans le présent, d'un événement passé, à l'occasion d'une sensation fugitive qui longtemps après se reproduit presque telle quelle :

> l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps[41].

En identifiant, à l'instar d'une métaphore, deux moments distincts, l'expérience de la mémoire involontaire supprime l'intervalle temporel, annule la durée et produit une

---

[37] *Ibid.*, p. 452.

[38] *La Prisonnière*, *RTP*, t. III, p. 788.

[39] *Le Temps retrouvé*, *RTP*, t. IV, p. 449.

[40] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 40.

[41] *Le Temps retrouvé*, *RTP*, t. IV, p. 450.

sortie hors du temps, par-delà la platitude redoutée de la vie ordinaire. L'expérience radicalement métaphorique de la mémoire involontaire fait advenir « quelque chose qui, commun à la fois au passé et au présent, est beaucoup plus essentiel qu'eux deux »[42].L'expérience de Proust produit un supplément d'être. Elle évoque à la fois une extase religieuse et la sortie de la caverne, cette autre métaphore qu'invente Platon dans la *République*, mais elle ne les reproduit pas à la lettre. Elle en est le redoublement métaphorique, dans la juxtaposition d'une dimension sensible — « jouir de l'essence des choses » — et d'une dimension presque philosophique, car il s'agit « de rendre claires, d'intellectualiser dans une œuvre d'art, des réalités extra-temporelles »[43]. La *Recherche* recompose en une prodigieuse synthèse tous les aspects de la sensibilité et de la pensée. La métaphore, prise littéralement et dans tous les sens, est le moteur de cette entreprise sans équivalent, car elle est en jeu « chaque fois que le miracle d'une analogie […] fait échapper [le narrateur] au présent »[44]. Le résultat de cette expérience s'exprime dans un registre qui peut être à la fois esthétique, philosophique et religieux : « J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel »[45]. La condition de l'être humain fini se trouve transportée dans un au-delà inouï.

Le déplacement métaphorique atteint dans l'expérience de la mémoire involontaire sa plus haute virtualité de sens. Le peintre Elstir, figure éminentede l'artistedans la *Recherche*, avec le narrateur lui-même et le compositeur Vinteuil, en offreen ses toiles une version atténuée, mais qui témoigne d'une logique analogue : « le charme de chacune consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore ». Un trait frappant des tableaux décrits par le narrateur est que la terre et la mer s'y confondent, ou plutôt y échangent leurs attributs. « Une de ses métaphores les plus fréquentes dans les marines qu'il avait près de lui en ce moment était justement celle qui comparant la terre à la mer, supprimait entre elles toute démarcation. » Le procédé, chez ce grand peintre original, prend une tournure systématique : « C'est par exemple à une métaphore de ce genre […] qu'Elstir avait préparé l'esprit du spectateur en n'employant pour la petite ville que des termes marins, et que des termes urbains pour la mer. » Selon la représentation fictive que le peintre propose du réel, ce qui est en mer a l'air d'être sur terre et, inversement, ce qui est sur terre donne l'impression d'être en mer. Le résultat de ce brouillage est « un tableau irréel et mystique »[46]. Sans être écartée, la réalité est plus ou moins détournée dans le sens d'une irréalité supérieure : confondue avec la mer, la terre devient à son tour le reflet bleuté du ciel, elle reçoit, grâce au déplacement métaphorique, une sorte d'empreinte céleste.

---

[42]*Ibid.*, p.450.

[43]*Ibid.*, p. 508-509.

[44]*Ibid.*, p. 450.

[45]*Du côté de chez Swann*, *RTP*, t. I, p. 44.

[46]*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *RTP*, t. II, p. 191-192.

La peinture d'Elstir et la place qu'y trouve le recours à la métaphore indiquent que la métaphore est davantage qu'un procédé stylistique dans l'œuvre de Proust : elle détermine sa « vision »[47] du monde. L'écrivain, l'artiste, d'une manière générale, aussi réaliste qu'il paraisse, n'imite pas la réalité, il porte sur elle un regard qui ne se contente pas de la parcourir pour en rendre compte, mais la traverse, la dépasse et la surpasse, jusqu'à lui découvrir ou lui conférer une dimension plus élevée. Aussi le déplacement métaphorique en jeu dans le regard esthétique implique-t-il un dualisme, une séparation du ciel et de la terre, du plan inférieur où se situe le réel dans l'imaginaire spatialisé et de la dimension supérieure à laquelle l'écrivain se réfère, sans la définir, pour ajouter à sa vision singulière une part de sublimité. La dualité introduite de la sorte par le regard pénétrant de l'écrivain reste cependant insaisissable. La surélévation de la réalité emprunte le langage convenu et déjà constitué d'une représentation religieuse ou spirituelle, comme celui d'une ascension néoplatonicienne, mais l'éloigne de son sens originel.

> Chaque personne qui nous fait souffrir peut être rattachée par nous à une divinité dont elle n'est qu'un reflet fragmentaire et le dernier degré, divinité (Idée) dont la contemplation nous donne aussitôt de la joie au lieu de la peine que nous avions. Tout l'art de vivre, c'est de ne nous servir des personnes qui nous font souffrir que comme d'un degré permettant d'accéder à leur forme divine et de peupler ainsi joyeusement notre vie de divinités[48].

Que signifie « forme divine » ? La métaphore donne une certaine consistance pour l'esprit à la notion, qui n'en reste pas moins indéterminée, voire obscure, pour la raison analytique, fût-elle théologique. De même, « la gracieuse mythologie océanique » qu'illustrent aux yeux du narrateur « Albertine et ses amies », l'aura prestigieuse de la jeune fille« penchée sur la roue mythologique de sa bicyclette »[49] ou transformée par la métaphore en statue de divinité grecque[50] ne peuvent pas être prises au sérieux. Elles ne peuvent pas non plus être tout à fait discréditées. Le narrateur projette le lecteur quelque part entre terre et ciel, au lieu improbable et secret de ses croyances informulées. Il fait descendre un peu de ciel sur la terre et, du même mouvement métaphorique, rehausse un peu la terre vers le ciel. « Les créatures surnaturelles qu'elles avaient été un instant pour moi mettaient […] quelque merveilleux dans les rapports les plus banals que j'avais avec elles, ou plutôt préservaient ces rapports

---

[47] Gérard Genette, *op.cit.*, p. 39-40, 49, 52. La notion de « vision » exigerait une discussion approfondie, pour montrer combien l'intellectualisme de Proust est beaucoup plus nuancé que Genette ne semble le croire.

[48] *Le Temps retrouvé*, *RTP*, t. IV, p. 477.

[49] *Albertine disparue*, *RTP*, t. IV, p. 70.

[50] *Ibid.*, p. 108.

d'avoir jamais rien de banal »[51]. L'ordre insolite de la métaphore aboutit à ce résultat que la vie se trouve dans son fond le plus intime bouleversée, sans avoir cessé pour autant d'être en apparence ce qu'elle est.

L'ailleurs mythique, incertain et impossible à situer, qui ne peut plus être désormais pour le lecteur moderne qu'une vague référence culturelle, est souvent tenu par Proust pour une métaphore de l'imaginaire ou de la fiction littéraire, ainsi quand le narrateur évoque

> ces soirs glorieux où les offices, les pensionnats entr'ouverts comme des chapelles, […] laissent la rue se couronner de ces demi-déesses qui, causant non loin de nous avec leurs pareilles, nous donnent la fièvre de pénétrer dans leur existence mythologique[52].

La description, qui se prolonge en métaphore filée, plonge la scène évoquée dans un bain de religiosité, où la terre et le ciel sont supposés échanger leurs attributs. L'exaltation ici du réel dans l'aimable au-delà du mythe a pour contrepartie ailleurs la retombée des projections imaginaires, leur redescente sur le plan du terre-à-terre : « j'étais allé dîner chez une dame qui n'était déjà plus pour moi qu'une dame comme une autre, et qui m'avait quelquefois invité, non à descendre dans le royaume sous-marin des Néréides, mais à passer la soirée dans la baignoire de sa cousine »[53]. Quand le narrateurcompare à un oiseau son ami Saint-Loup, il file une métaphore qui lui était venue auparavant pour célébrer la famille aristocratique du personnage, et « sa gloire divinement ornithologique, car elle semble issue, aux âges de la mythologie, de l'union d'une déesse et d'un oiseau »[54].Ce statut doublement céleste de Saint-Loup « faisait de lui une espèce si rare, si précieuse, qu'on aurait voulu le posséder pour une collection ornithologique ». La métaphore, qui se veut d'abord élogieuse, mais qui finit par rabaisser le noble ami au rang de l'animal exotique, se fait subtilement dévalorisante, comme le confirme la suite du passage : « on se demandait si c'était dans le faubourg Saint-Germain qu'on se trouvait ou au Jardin des Plantes et si on regardait un grand seigneur traverser un salon ou se promener dans sa cage un oiseau »[55]. Voilà tout à coup l'être choisi, magnifique et divin rabattu, comme l'albatros de Baudelaire, du ciel sur la terre, où peut-être, captif, « au Jardin des Plantes », il va prendre racine parmi les végétaux.

---

[51]*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *RTP*, t. II, p. 301-302.

[52]*Albertine disparue*, *RTP*, t. IV, p. 67.

[53]*Le Temps retrouvé*, *RTP*, t. IV, p. 585-586. Le narrateur fait allusion à une métaphore filée dans*Le Côté de Guermantes*, *RTP*, t. II, p. 339-341.

[54]*Le Côté de Guermantes*, *RTP*, t. II, p. 379.

[55]*Le Temps retrouvé*, *RTP*, t. IV, p. 281-282.

La permutation du haut et du bas

Cette inversion subtile du jeu métaphorique n'est pas un phénomène isolé dans la *Recherche*. Le terrestre et le céleste, l'humain et le divin, le sublime et le grossier sont toujours en quelque sorte équivalents, et par conséquent interchangeables. L'art a précisément pour fonction de manifester la réversibilité du ciel et de la terre :

> L'émotion dont je me sentais saisi en apercevant la fille d'un marchand de vins à sa caisse ou une blanchisseuse causant dans la rue était l'émotion qu'on a à reconnaître des Déesses. Depuis que l'Olympe n'existe plus, ses habitants vivent sur la terre. Et quand faisant un tableau mythologique, les peintres ont fait poser pour Vénus ou Cérès des filles du peuple exerçant les plus vulgaires métiers, bien loin de commettre un sacrilège, ils n'ont fait que leur ajouter, que leur rendre la qualité, les attributs divers dont elles étaient dépouillées[56].

La métaphore élève au ciel les réalités terrestres, mais oblige par contrecoup les hauteurs célestes à redescendre sur la terre. « La Charité de Giotto » est décrite de telle sorte que le personnage qui incarne la vertu théologale représentée par le tableau apparaît comme une « puissante ménagère » au « visage énergique et vulgaire ». La grossière matérialité de la scène n'est en rien incompatible avec l'élévation du sujet, car la transcendance de la religion, comme la surélévation de la métaphore, exige la communication du bas avec le haut et du haut avec le bas : « elle tend à Dieu son cœur enflammé, disons mieux, elle le lui "passe", comme une cuisinière passe un tire-bouchon par le soupirail de son sous-sol à quelqu'un qui le lui demande à la fenêtre du rez-de-chaussée »[57]. Aussi le double jeu proustien de la métaphore n'est-il pas sans rappeler le renversement carnavalesque que Bakhtine a lumineusement commenté[58] : les valeurs élevéessont désacralisées par leur assimilation au « bas matériel et corporel », surtout la nourriture dans la *Recherche*, mais ce processus confère en même temps au soubassement matériel de l'existence une dignité sacrée, puisque le renversement s'opère sans fin dans les deux sens.

Le narrateur, par le biais de la comparaison ou de la métaphore, assimile volontiers l'humilité des contingences culinaires à la grandeur des emblèmes religieux : « notre menu, comme ces quatre-feuilles qu'on sculptait au XIII^{e} siècle au portail des cathédrales reflétait un peu le rythme des saisons et les épisodes de la vie ». Le menu est consacré en tant que signe de transcendance et Françoise, la cuisinière, a, comme un artiste, « son propre génie »[59]. Le narrateur évoque « le caractère sacré qu'elle conférait

---

[56] *La Prisonnière*, *RTP*, t. III, p. 672.

[57] *Du côté de chez Swann*, *RTP*, t. I, p. 80.

[58] Mikhaïl Bakhtine,*L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1965], traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1982.

[59] *Du côté de chez Swann*, *RTP*, t. I, p. 70.

au dîner » et qui en fait une véritable « cérémonie »[60]. Une simple collation devient l'équivalent naturaliste ou païen d'un rite chrétien : « elle avait apporté du cidre et des cerises, […] espèces sous lesquelles j'aurais communié le plus parfaitement, jadis »[61]. Quand il évoque le souvenir du poulet rôti, le narrateur célèbre « sa peau brodée d'or comme une chasuble et son jus précieux égoutté d'un ciboire »[62]. La simple volaille est érigée en pontife et en victime sacrificielle d'un rite culinaire, davantage goûté, semble-t-il, du jeune narrateur que les offices religieux, à peu près absents de son récit.Les « cris où nous est rendue sensible la vie circulante des métiers, des nourritures de Paris »[63] deviennent sous la plume du narrateur les « litanies des petits métiers et des ambulantes mangeailles »[64]. Le « bas matériel et corporel », selon la formule de Bakhtine, est l'objet d'un culte profane, mais religieusement inspiré. Le narrateur trouve là l'occasion de se laisser enchanter « par l'appel : "Vitri, vitri-er, carreaux cassés, voilà le vitrier, vitri-er", division grégorienne qui me rappela moins cependant la liturgie que ne fit l'appel du marchand de chiffons […] psalmodié » comme un chant d'église[65]. On retrouve ici le ressort du jeu métaphorique qui évoque en termes de haute sacralité la dimension bassement matérielle de la vie. Un peu plus loin, le narrateur observe « un garçon boucher » et voit en lui la figure« d'un bel ange qui au jour du Jugement dernier préparera pour Dieu, selon leurs qualités, la séparation des Bons et des Méchants, et la pesée des âmes », parce qu'il témoigne d'« une religieuse conscience à mettre d'un côté les filets de bœuf exquis, de l'autre de la culotte de dernier ordre »[66]. Cette division qu'opère le modeste employé dans la hiérarchie des chairs mortes, l'écrivain s'ingénie à la gommer dans sa transposition fictive de la vie. Il y a bien dans le roman de Proust un esprit carnavalesque, que la métaphore véhicule.

L'idéalisme et l'intellectualisme de Proust ont quelque chose de paradoxal : ils reposent sur la mémoire involontaire, sur ce qu'il y a peut-être de plus instinctif, de plus mécanique dans les activités de l'esprit, et aussi de plus individuel, ce qui sans doute s'enracine le plus profondément dans le substrat corporel. La mémoire involontaire est sollicitée par ce qu'il y a de plus élémentaire dans l'appareil psychique de l'homme : la sensation. Parmi les sensations, celles que ramène au jour la mémoire involontaire sont les plus méprisées de la tradition classique, les odeurs et les saveurs :

---

[60] *Ibid.*, p. 29.

[61] *Albertine disparue*, *RTP*, t. IV, p. 61.

[62] *Du côté de chez Swann*, *RTP*, t. I, p. 120.

[63] *La Prisonnière*, *RTP*, t. III, p. 633.

[64] *Ibid.*, p. 643.

[65] *Ibid.*, p. 634.

[66] *Ibid.*, p. 644-645.

> quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules […], plus immatérielles, […] l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, […] à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir[67].

Ce domaine du souvenir individuel se substitue chez Proust à la vieille transcendance religieuse, à ce que Nietzsche appelle les arrière-mondes. La sublimation métaphorique, qui part des plus modestes sensations pour s'élever jusqu'aux plus hautes manifestations de l'esprit, suit un trajet qui est à la fois celui du souvenir et de l'imagination. Les « rues de Combray », le village de son enfance, maintenant enfoui dans sa mémoire, paraissent au narrateur adulte « plus irréelles encore que les projections de la lanterne magique ». Il en conclut :

> pouvoir louer une chambre […] — à la vieille hôtellerie de l'Oiseau Flesché, des soupiraux de laquelle montait une odeur de cuisine qui s'élève encore par moments en moi aussi intermittente et aussi chaude — serait une entrée en contact avec l'Au-delà plus merveilleusement surnaturelle que de faire la connaissance de Golo et de causer avec Geneviève de Brabant[68].

Tous les thèmes de la spiritualité proustienne se concentrent ici autour d'une double instance : celle du souvenir et celle de l'imaginaire, de l'irréalité, de la fiction, résumée par l'allusion aux personnages semi-légendaires de la lanterne magique. L'art est une reconstruction idéale de la réalité, mais son vaste processus de transport, de transposition métaphorique prend toujours sa source en quelque vulgaire « odeur de cuisine » :

> qu'un bruit, qu'une odeur, déjà entendu ou respirée jadis, le soient de nouveau, à la fois dans le présent et dans le passé, réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits, aussitôt l'essence permanente et habituellement cachée des choses se trouve libérée et notre vrai moi qui, parfois depuis longtemps, semblait mort, mais ne l'était pas entièrement, s'éveille, s'anime en recevant la céleste nourriture qui lui est apportée[69].

L'expérience de l'éternité est liée à celle de la gustation, elle ne s'en distingue pas, car « la céleste nourriture » que procure l'expérience extatique de la mémoire involontaire a d'abord « le simple goût d'une madeleine ». Aussi n'est-il pas tout à fait surprenant qu'en définitive la dégustation devienne sous la plume de Proust une métaphore de l'intellection :

---

[67] *Du côté de chez Swann*, *RTP*, t. I, p. 46.

[68] *Ibid.*, p. 48.

[69] *Le Temps retrouvé*, *RTP*, t. IV, p. 451.

> L'être qui était rené en moi quand, avec un tel frémissement de bonheur, j'avais entendu le bruit commun à la fois à la cuiller qui touche l'assiette et au marteau qui frappe sur la roue […], cet être-là ne se nourrit que de l'essence des choses, en elle seulement il trouve sa subsistance, ses délices[70].

Si la forme du propos est platonicienne, le fond est moderne, ou retrouve chez Platon ce qu'en figeant son dualisme, on a oublié de lui. L'esthétique de Proust est idéaliste, l'art est à ses yeux par essence métaphorique : il survole la réalité concrète pour lui donner une figure nouvelle, pour en offrir une vision fictive, mais si l'art s'éloigne métaphoriquement du concret, ce n'est pas pour fuir le concret, c'est pour le sauver et l'éterniser. « L'essence n'est pas seulement individuelle, elle est individualisante »[71]. Tel est le paradoxe de la métaphore proustienne : elle pointe vers le ciel abstrait des Idées, mais pour rappeler l'idée au plus près de la terre.

Comme tous les paradoxes, celui de la métaphore proustienne nous fait osciller entre les deux pôles de sa tension, un certain idéalisme éthéré et un matérialisme des sensations brutes, aussi étranger à sa pensée qu'à cette esthétique frivole de la gourmandise, prônée par Albertine :

> Pour les glaces (car j'espère bien que vous ne m'en commanderez que prises dans ces moules démodés qui ont toutes les formes d'architecture possible), toutes les fois que j'en prends, temples, églises, obélisques, rochers, c'est comme une géographie pittoresque que je regarde d'abord et dont je convertis ensuite les monuments de framboise ou de vanille en fraîcheur dans mon gosier[72].

On voit bien ce qu'ici le « gosier » a de désobligeant pour « les monuments », comme, pour la religion, la conversion gustative et sacrilège des « églises […] en fraîcheur », mais ce passage nous invite aussi à comprendre qu'à l'inverse, le mets délicieux ne saurait être goûté sans avoir été au préalable monumentalisé, voire sacralisé. Alors s'esquisse la portée d'une ultime tension entre deux métaphores opposées. Son livre, le narrateur envisage d'abord de « le construire comme une église », puis le modèle religieux se fait plus grandiose, devient celui « de grandes cathédrales […] inachevées ». En définitive le projetse ramène à la mesure de cette hésitation : « épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe »[73]. Telle est l'image la plus juste « du travail littéraire », celle qui correspond le mieux à la « compréhension

---

[70] *Ibid.*, p. 451.

[71] Gilles Deleuze, *Proust et les signes* [1964], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1996, p. 56.

[72] *La Prisonnière*, *RTP*, t. III, p. 636.

[73] *Le Temps retrouvé*, *RTP*, t. IV, p. 610.

instinctive »[74] que Françoise, la cuisinière, la femme du peuple sans culture, peut en avoir. Outre que Proust nous apprend ici à mieux mesurer ce que ce devrait être, au fond, qu'une robe, il nous révèle que, jusqu'au dernier souffle, l'intellectualité masculine, altière et monumentale de la *Recherche* ne dédaigne pas de s'identifier, par la magie de la comparaison ou de la métaphore, à ce que savait produire autrefois de plus froufroutant la légèreté des modes féminines.

[74] *Ibid.*, p. 611.