MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Vertiges de la comparaison. À propos d'un passage du Temps retrouvé

Ilaria Vidotto

10.58048/2263-7664/3968

Agrégation de lettres 2023

A partir d'un extrait du *Temps retrouvé* dans lequel le narrateur esquisse les contours de son œuvre à venir à l'aide d'une longue série de comparaisons, l'article analyse d'abord les caractéristiques linguistiques de la comparaison, pour ensuite fournir une interprétation des enjeux narratifs et esthétiques liés au choix des comparants ainsi qu'à la préfiguration du livre du narrateur. Il revient, pour finir, sur la conception proustienne de la métaphore, constituant tout à la fois le processus ontologique et le procédé scriptural au fondement de *La Recherche*.

Abstract

Using an excerpt from *Le Temps retrouvé* in which the narrator outlines the contours of his future work with the help of a long series of comparisons, the article first analyzes the linguistic characteristics of the comparison, and then provides an interpretation of the narrative and aesthetic stakes involved in the choice of comparants as well as in the prefiguration of the narrator's book. Finally, it returns to Proust's conception of metaphor as both the ontological process and the scriptural procedure at the heart of *La Recherche*.

Pour appréhender sans chavirer les « vertiges » de la comparaison proustienne, je souhaiterais partir d'un passage vertigineux du *Temps retrouvé*, dans lequel la figure de la comparaison est mise en vedette comme à aucun autre endroit du roman :

> Que celui qui pourrait écrire un tel livre serait heureux, pensais-je ; quel labeur devant lui ! Pour en donner une idée, c'est aux arts les plus élevés et les plus différents qu'il faudrait emprunter des comparaisons ; car cet écrivain [...] devrait préparer son livre minutieusement, avec de perpétuels regroupements de forces, comme pour une offensive, le supporter comme une fatigue, l'accepter comme une règle, le construire comme une église, le suivre comme un régime, le vaincre comme un obstacle, le conquérir comme une amitié, le suralimenter comme un enfant, le créer comme un monde, sans laisser de côté ces mystères qui n'ont probablement leur explication que dans d'autres mondes et dont le pressentiment est ce qui nous émeut le plus dans la vie et dans l'art[1].

Cet extrait se situe à l'épilogue du roman : le héros a vécu l'expérience extatique des réminiscences involontaires, dans la cour puis dans la bibliothèque des Guermantes, et a ensuite rejoint le salon, où le Temps – qu'il a cru un moment aboli dans la surimpression achronique du passé et du présent – s'est montré dans sa face destructrice, incorporé par les personnages vieillis et méconnaissables. Si, dans la bibliothèque, le héros a fait la découverte euphorique de sa vocation, et des principes esthétiques qui guideront sa création, la confrontation avec les vieillards grimés par le Temps lui a révélé brutalement la présence de la mort et surtout l'urgence d'entreprendre sans plus tarder son œuvre : « Enfin cette idée du Temps avait un dernier prix pour moi, elle était un aiguillon, elle me disait qu'il était temps de commencer, si je voulais atteindre ce que j'avais quelquefois senti au cours de ma vie » (p. 337).

On peut affirmer que le passage ici analysé est symétrique de la dissertation de « l'Adoration perpétuelle », puisque dans les deux cas il est question de l'œuvre d'art et d'un idéal esthétique ; cependant cette symétrie implique un changement de polarité : l'enthousiasme de la révélation a laissé la place à la préoccupation du héros de pouvoir effectivement mener à bien le projet, ainsi qu'à une interrogation plus concrète sur son exécution matérielle.

Il s'agira ainsi pour moi de montrer comment ces interrogations et ces doutes affleurent dans la trame énonciative du texte, non sans avoir éclairci au préalable le

fonctionnement linguistique de la comparaison, ainsi que certaines spécificités de l'emploi proustien de cette figure. On terminera en évoquant la distinction – qui n'en est pas vraiment une – entre métaphore et comparaison chez Proust, et la valeur de cette dernière comme support stylistique de l'opération de reconnaissance.

La comparaison chez Proust

D'après le témoignage de Céleste Albaret, la gouvernante de Proust, celui-ci lui aurait confié un jour que « [s]'il n'y a pas de mémoire, on ne peut pas comparer, et c'est seulement en comparant qu'on arrive à compléter sa pensée[2] ». Un tel propos suggère que, avant même de constituer un outil expressif, un procédé figural mobilisé par l'écrivain, la comparaison est, plus fondamentalement, une posture cognitive consubstantielle à l'homme Proust, la forme naturelle que son esprit adopte pour entrer en contact avec le réel.

La comparaison est un acte de pensée qui consiste à mettre en rapport deux entités – êtres, choses, situations – en vue d'en évaluer les différences et les similarités. Cet acte de pensée s'actualise en discours, au moyen de différentes configurations langagières que l'on peut toutefois ramener au schéma prototypique suivant :

Comparé Motif Relateur Comparant

Nous allons maintenant examiner de plus près les caractéristiques linguistiques de chacun de ces constituants.

Structure prototypique

a) Comparé et comparant

Le comparé et le comparant peuvent relever de n'importe quelle fonction syntaxique et de n'importe quelle catégorie grammaticale – groupes nominaux, adjectivaux, adverbiaux, prépositionnels – voire coïncider avec des propositions complètes. Ces deux termes peuvent désigner deux entités référentielles de même nature, identifiables dans une situation d'énonciation donnée, par exemple dans l'énoncé : « tu es plus grand que mon cousin » – ou bien être différentes et dissymétriques du point de vue référentiel –

par exemple si l'on compare « tu », entité actualisée dans la situation d'énonciation, à un comparant dont la référence demeure virtuelle (« tu es lent comme une tortue »).

Quel que soit l'ordre d'apparition des deux termes du rapprochement dans l'énoncé, le point de départ (le thème) de la comparaison est toujours le comparé, à propos duquel le comparant dit quelque chose, apporte une information nouvelle. L'interprétation de la comparaison ne commence donc qu'une fois le comparé identifié et le comparant rattaché à celui-ci.

b) Le motif

Le « motif » est la forme langagière qu'assume ce que la rhétorique appelle le *tertium comparationis*, soit la qualité ou l'action partagées par le comparant et le comparé, et qui justifie leur rapprochement. Le motif peut être exprimé par une structure verbale ou adjectivale, selon que la relation entre les termes de la comparaison se fonde sur le partage d'un procès ou d'une qualité. C'est donc des traits sémantiques du verbe ou de l'adjectif en facteur commun que l'on infère le *tertium comparationis.*

Il se peut que le motif ne soit pas réalisé à la surface de l'énoncé – c'est le cas de cette maxime célèbre que l'on lit dans la dissertation de l'« Adoration perpétuelle » : « Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix. » (p. 189) Dans ce cas, la lacune sémantique – le verbe être n'étant qu'une copule – nous oblige à inférer, au sein d'un ensemble de possibles, en prenant appui sur le contexte étroit, ou élargi, les traits sur lesquels repose l'analogie entre le livre qui fait étalage de théories et l'objet qui affiche son prix.

Avant de nous pencher sur le fonctionnement du relateur de comparaison, il est important de clarifier les conditions sous lesquelles l'acte de comparaison aboutit à la création d'une figure, ou, si l'on préfère, d'une image. Pour que la comparaison soit *figurative*, et donc significative pour l'analyse stylistique, il faut que le comparé et le comparant diffèrent à deux niveaux :

1) sur le plan référentiel ;

2) sur le plan sémantique.

Dans l'exemple forgé donné plus haut – « tu es plus lent qu'une tortue » – l'ancrage dans deux univers de référence hétérogènes (l'un actualisé, l'autre virtuel) et dans deux sphères sémantiques également hétérogènes (humain/animal) est indispensable pour que la comparaison ne se borne pas à asserter une ressemblance purement quantitative ou qualitative, mais acquière une valeur figurative. Introduisant dans l'énoncé « une représentation mentale étrangère au comparé[3] », le rapprochement s'infléchit vers un réel dé-figuré – puisqu'on postule une ressemblance entre des choses objectivement dissemblables – et reconfiguré, car l'analogie ainsi révélée nous montre ces choses sous un nouveau jour. Les comparaisons figuratives sont ainsi sous-tendues par une rupture d'isotopie qui peut affecter la relation entre comparé et comparant, mais aussi (nous allons le voir avec notre exemple proustien) le rapport que chaque terme, pris isolément, entretient avec le motif.

c) Le relateur

Le relateur est un mot grammatical qui explicite l'opération de mise en rapport du comparé et du comparant. Les termes introducteurs de comparaison du français sont les conjonctions *que* et *comme* ; alors que le premier doit être associé à un quantifieur de type adverbial (*plus*, *moins, aussi* : nous avons alors des configurations dites « scalaires »), ou adjectival (*même*, *tel*), *comme* n'a pas besoin d'être corrélé à un autre élément et exprime, en langue, l'identité de manière. Malgré cette valeur sémantique fondamentale, qui lui confère le statut de relateur comparatif prototypique, il présente une vaste gamme d'emplois dérivés qui le rendent un morphème véritablement polysémique, porteur d'effets de sens qui dépassent parfois le champ de la comparaison.

Comme : morphème polymorphe et « indispensable »

Pour Proust le mot *comme* est un terme « indispensable[4] » pour mettre au jour les rapports analogiques qui tissent la trame du moi et du monde. C'est pourquoi les comparaisons en *comme* sont surreprésentées dans la *Recherche*, alors que les autres configurations sont beaucoup moins nombreuses[5].

Sans examiner en détail tous les emplois dérivés que *comme* peut présenter en discours [6], je signalerai néanmoins que, dans le *continuum* sémantique où l'on peut situer les différents effets de sens du morphème, certains sont assez éloignés de la comparaison[7], alors que d'autres sont plus ambigus. Voici quelques exemples :

a) effet d'exemplification, d'identification et de qualification :

> 1) Par tous ces côtés une matinée comme celle où je me trouvais était quelque chose de beaucoup plus précieux qu'une image du passé (p. 232)
>
> 2) [...] Quand Mme de Cambremer se demandait comment je pouvais délaisser pour Albertine un homme comme Elstir. (p. 213)
>
> 3) il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées (p. 185)

Ces emplois s'éloignent de la comparaison en ce que les deux constituants textuels ne renvoient pas à deux entités référentielles disjointes, de même rang, mais à deux éléments entretenant un rapport sémantique d'inclusion. Pour le dire autrement, dans le premier exemple le relateur déclenche l'extraction d'un représentant remarquable de la classe des matinées ; dans le deuxième, le comparant spécifique et sature sur le plan référentiel le comparé (un homme comme Elstir = Elstir) ; dans le troisième, enfin, le constituant introduit par *comme* a une fonction d'attribut de l'objet, et induit un processus de qualification.

b) effet d'approximation ou de modalisation :

> 4) Et ce qui lui restait de sa récente attaque faisait entendre au fond de ses paroles comme un bruit de cailloux roulés. (p. 169)

L'on assiste ici à un glissement de la détermination de manière vers la ressemblance ou qualification vague – *comme* étant en effet glosable par « pour ainsi dire » ou « presque ». Deux éléments aident à reconnaître cette valeur, et à la distinguer de la comparaison : l'absence d'un comparé, et la possibilité de supprimer *comme* sans porter

atteinte à la grammaticalité de l'énoncé[8].

Déformations du cadre prototypique

L'extrait du *Temps retrouvé* commenté ici permet d'observer certaines déformations que Proust opère à partir de la structure prototypique de la comparaison. Deux ordres de phénomènes peuvent être soulignés, l'un d'ordre sémantique, l'autre d'ordre syntaxique :

1) le fonctionnement sylleptique du motif

Le premier phénomène n'est pas spécifique à Proust, mais il apparaît très fréquemment sous sa plume. J'ai rappelé plus haut que la rupture d'isotopie au fondement de la valeur figurative de la comparaison peut intéresser aussi bien les comparandes que le lien sémantique qui les unit au motif verbal ou adjectival. Ici la cellule formée par le verbe à l'infinitif et le comparant (« supporter comme une fatigue », « accepter comme une règle », etc.) réalise une collocation lexicale tout à fait courante en langue, tandis que la réciproque n'est pas avérée du côté du comparé. Autrement dit, un livre ne peut pas, littéralement, être supporté ou suivi, alors qu'on peut très bien supporter une fatigue et suivre un régime. Dans ce genre de configurations, le motif fonctionne comme une syllepse (figure qui consiste à employer un mot à la fois dans son sens propre et dans son sens figuré) : si l'on se place du côté du comparant, c'est l'acception dénotée de la lexie qui est actualisée, tandis que du côté du comparé le motif donne lieu à une métaphore verbale. La comparaison s'amorce donc sur une incongruité métaphorique – fidèle à une perception anti-intellectuelle des phénomènes – mais s'achève sur une note concrète, qui éclaire et consolide la vision première par la référence au réel.

2) l'amplification de la structure prototypique

Dans notre extrait, l'amplification touche aussi et surtout le poste du comparant. À un seul comparé nominal – le syntagme « son livre », repris ensuite par le pronom anaphorique « le » – est associée une série de neuf comparants juxtaposés. De ce fait, la comparaison se développe en étoile et rebondit, à neuf reprises, vers une nouvelle trajectoire analogique. Le verbe en facteur commun varie à chaque nouvelle relance, et

avec lui le *tertium comparationis*, de façon à augmenter la prégnance sémantique des rapprochements proposés. Il en résulte donc un effet de symétrie formelle – étayée par la répétition/variation du groupe syntagmatique *SV comme SN2* – qui confère au passage l'allure berçante d'une litanie. La multiplication des comparants, mais également l'étirement du motif, participent de la tendance expansive, proliférante, propre à une syntaxe qui vise à approfondir le référent jusqu'à l'épuisement, à le cerner dans ses moindres replis. Il s'avère donc que Proust infuse volontiers à ses comparaisons la même « surnourriture » qu'il apporte à son roman.

Parmi les procédés de déformation les plus récurrents dans la pratique proustienne de la comparaison, on signalera :

a) L'expansion du motif adjectival en série épithétique

5) Mais ces histoires dormaient dans les journaux d'il y a trente ans et personne ne les savait plus. Et ainsi le salon de la princesse de Guermantes était illuminé, oublieux et fleuri, comme un paisible cimetière. (p. 255)

On voit que la sursaturation du motif rend simultanément présents plusieurs traits que partagent le comparé et le comparant. De la sorte, la relation analogique gagne en précision et en profondeur, puisque le comparé – point de départ de l'interrogation herméneutique – est diffracté en de nombreuses facettes, que l'apparition du comparant viendra à la fois recomposer et éclaircir.

b) L'expansion du GN comparant par une phrase relative :

6) un vieillard chez qui les cheveux rouges, trop longtemps vus, avaient été, comme un tapis de table qui a trop servi, remplacés par des cheveux blancs. (p. 240)

7) nos souvenirs, eux, rivés aux lieux dont nous nous détachons, continuent à y combiner leur vie casanière, comme ces amis momentanés que le voyageur s'était faits dans une ville et qu'il est obligé d'abandonner quand il la quitte, parce que c'est là qu'eux, qui ne partent pas, finiront leur journée et leur vie comme s'il était là encore, au pied de l'église, devant la porte et sous les arbres du cours. (p. 295)

Outil de caractérisation, à l'instar d'un adjectif, la relative possède l'avantage d'être pourvue d'un verbe en surface ; de ce fait, elle actualise un procès et fournit une spécification plus dynamique et précise, incluant un nombre virtuellement infini d'informations. D'une confrontation restreinte à deux entités – c'est le cas du premier exemple – on passe ainsi à la mise en parallèle de deux situations globales. C'est là l'une des raisons principales pour lesquelles Proust privilégie cette configuration et en exploite au maximum la souplesse, comme on peut voir dans l'exemple 7, où le comparant s'étire, de subordonnée en subordonnée, jusqu'à esquisser un petit apologue. Dans ces réalisations expansées, Proust semble se délecter à entretenir son image, à lui infuser de la sève neuve et à prolonger la jouissance d'un acte à la fois intellectuel et poétique.

Un morceau d'art poétique ?

Après avoir illustré le fonctionnement linguistique de la comparaison, ainsi que certaines spécificités stylistiques des réalisations proustiennes, il s'agira à présent de proposer quelques pistes interprétatives pour l'extrait qui nous occupe. Le fait que Proust investisse tout particulièrement le pôle du comparant et en fasse un support figuratif qui dépasse la simple valeur illustrative/explicative est loin d'être fortuit ou exceptionnel. Toujours est-il que ce passage du *Temps retrouvé* n'a pas vraiment d'égaux, non seulement dans le dernier volume de la *Recherche*, mais à l'échelle du roman entier.

Un tel déploiement de moyens et l'insistance avec laquelle le côté droit de cette comparaison-monstre est mis en avant s'expliquent par l'importance de l'enjeu narratif, soit la préfiguration, concrète et pratique, des contours de l'œuvre à venir. Le projet que le protagoniste a commencé à entrevoir suite aux épiphanies de la mémoire s'annonce tellement inouï que sa description ne peut être tentée que par approximation (« pour en donner une idée », écrit le narrateur) et en « empruntant des comparaisons », soit en puisant des équivalents dans le domaine des « arts les plus élevés et les plus différents ».

Analyse des comparants

Quels sont donc ces arts auxquels la création du narrateur peut être comparée ? Notons d'abord que le mot *art* renvoie ici aussi bien à la discipline artistique qu'à l'acception

latine de *ars*, soit un savoir-faire, un ensemble de techniques qui soulignent le côté proprement *artisanal* de la création. Par conséquent, les domaines vers lesquels doit se tourner le regard du créateur, et que les comparaisons vont détailler, sont à envisager comme un réservoir de pratiques que l'écrivain peut et doit s'approprier dans son travail de composition. On aura remarqué, cependant, que dans la liste vertigineuse déployée par le narrateur deux comparants seulement sont effectivement empruntés à des « arts » : la stratégie militaire et l'architecture.

Le livre doit d'abord être préparé « comme une offensive », comme une manœuvre d'attaque qui demande de la part de l'écrivain-général une planification tactique, mais qui en même temps soit assez souple pour permettre des changements, des déplacements ou l'insertion de nouveaux matériaux. L'adjectif « perpétuel » souligne en effet l'idée d'une élaboration en devenir, le plan pouvant toujours bouger, en fonction des contingences et des « forces » disponibles[9]. Contrairement à ce que pourrait suggérer le comparant, l'accent est mis ici moins sur l'idée de combat à mener que sur l'envergure et la longueur de l'entreprise, ainsi que sur l'importance d'une structuration sûre, aspect fondamental qu'affirme aussi le comparant architectural. Construire un livre comme une église ne revient pas à dire que le premier doit refléter la forme plastique de la seconde, mais plutôt qu'il doit être bâti de la même manière, selon l'esprit et les principes des anciens bâtisseurs. Par son jeu de correspondances et par son balancement de pleins et de vides, l'œuvre littéraire doit recréer dans son essence la forme de l'église et aspirer à la même solidité architectonique, qui seule est gage de durée dans le temps.

Observons à présent les autres comparants, qui évoquent non pas des métiers ou des disciplines mais plutôt la conduite de l'écrivain face à sa tâche. Ces analogies se laissent regrouper en deux ensembles partiellement antithétiques. D'une part, les comparants « le supporter comme une fatigue », « l'accepter comme une règle » et « le suivre comme un régime » dressent le portrait d'un écrivain accablé par une œuvre exigeante, voire despotique, dont l'accomplissement requiert un véritable dépassement des limites de l'esprit et du corps, ce que soulignent les termes « supporter », « fatigue » et « régime ». D'autre part, le groupe formé par les prédicats et comparants « le vaincre comme un obstacle », « le conquérir comme une amitié », « le suralimenter comme un enfant » et « le créer comme un monde » dessine un scénario opposé, celui d'un créateur combatif, engagé activement dans une lutte contre la créature qu'il a lui-même

engendrée.

L'ordre d'apparition de ces quatre dernières analogies montre bien comment, dans la progression de la série, on passe graduellement d'un ensemble de connotations négatives associées au livre – le livre-tyran qui tient l'écrivain sous son joug ou le livre-adversaire à battre – à l'image plus apaisée, maternelle, d'un livre à choyer, dont l'auteur serait non pas la victime, mais le père. Les comparants esquissent donc une image composite et ambivalente de l'œuvre et de l'activité créatrice : l'euphorie éprouvée lors de la révélation des réminiscences semble être retombée et avoir laissé la place à une réflexion consciente des difficultés et des privations que comporte la réalisation effective d'un projet si vaste. Or, de quel projet s'agit-il, au juste ? De quelle œuvre ce passage esquisserait-il l'*art poétique* ?

La *Recherche* en abyme ?

Certains commentateurs mobilisent parfois, à propos de ce passage mais aussi, plus largement, à propos de toute la dernière partie du *Temps retrouvé*, les concepts de « manifeste esthétique », de « mode d'emploi » ou d'« art poétique en règle[10] ». À la Renaissance et à l'époque classique, l'art poétique désigne un ouvrage, en prose ou en vers, voué à l'enseignement de la poésie comme pratique, définissant un ensemble de règles qui constituent la méthode et les techniques de composition des poèmes ; sa vocation est ainsi clairement normative et didactique, tandis qu'à l'âge moderne l'art poétique affiche plutôt une dimension autoréflexive : il s'agit en effet de textes, ou de parties d'un texte, où un auteur réfléchit sur son œuvre et sur sa propre démarche de création. Dans notre passage, ces deux dimensions – normative et autoréflexive – semblent coexister : le texte met en place une structure dialogique où l'émetteur s'adresse à une tierce personne, identifiée d'abord par le pronom démonstratif « celui », puis par le syntagme nominal anaphorique « cet écrivain », qui précise le statut du destinataire et souligne la portée explicative, ou didactique, des propos. Cependant, l'emploi des verbes injonctifs « falloir » et « devoir » au conditionnel montre que la visée du narrateur est ici moins d'imposer de façon péremptoire des règles à suivre que d'illustrer, à l'instar d'un mode d'emploi, la méthode permettant de mener à bien une entreprise qui relève de la gageure.

Or si l'on couple ce cadre énonciatif et générique au choix des comparaisons que nous venons d'analyser, la tentation est grande – et le texte semble nous y inciter – d'opérer une double identification, au niveau diégétique et extra-diégétique. Au niveau diégétique, le livre préfiguré par les comparaisons paraît bien être celui que le héros va enfin écrire. En effet, les comparants qui évoquent l'architecture et la stratégie militaire constituent des clins d'œil à l'itinéraire esthétique et spirituel du héros – pensons à sa passion pour les églises, en particulier celle de Balbec, ainsi qu'aux conversations avec Saint-Loup, qui lui ont révélé la dimension esthétique des batailles[11] –, si bien que derrière la valeur générique de l'indéfini dans le groupe nominal « un tel livre » se cacherait la référence très spécifique à un seul livre, le seul pour lequel ces principes auraient cours. Le héros aurait ainsi tiré de son expérience, de son apprentissage, les leçons qui lui permettent de devenir écrivain.

Or, en plus de ces allusions à la diégèse, les comparaisons tissent des liens explicites avec l'expérience quotidienne et la vie d'une autre instance, soit Marcel Proust lui-même. Les références à la fatigue, au combat à mener contre l'œuvre tyrannique, à l'obstacle que celle-ci représente pour l'existence renvoient de façon transparente à des propos que l'on retrouve régulièrement dans la correspondance de Proust ; il en va de même pour le rapprochement de l'écriture à une règle religieuse, voire à une ascèse, et également pour l'image du livre à enfanter[12]. Point n'est besoin, d'ailleurs, de rappeler l'intérêt de Proust, traducteur de *La Bible d'Amiens* de Ruskin et grand lecteur d'Émile Mâle, pour l'architecture gothique, ou pour la stratégie militaire[13], Proust qui pendant la guerre lisait des dizaines de journaux et étudiait de près les opérations sur le front.

En somme, on peut affirmer que les comparaisons reflètent en abyme une image du livre à venir du héros, cependant qu'elles semblent nous livrer aussi les méthodes, les principes esthétiques et les secrets de la création de l'auteur Marcel Proust. Il est donc très tentant de considérer que le livre à venir conçu dans la bibliothèque du prince de Guermantes coïncide avec le livre advenu qui s'intitule *À la recherche du temps perdu*. Mais cette correspondance est-elle si sûre ?

L'idéal fantasmatique du livre à venir

Il est admis – du moins par une certaine partie de la critique proustienne – que *Le Temps retrouvé* non seulement amène le dénouement de la *Recherche*, mais que par cet épilogue le roman de Proust se referme en boucle sur lui-même : le héros devient narrateur et le narrateur est l'auteur du livre dont nous achevons la lecture. Le coup de génie de Proust consisterait ainsi à avoir créé et entretenu l'illusion d'une coïncidence parfaite entre l'œuvre fictive du héros et l'œuvre publiée[14]. Or il me semble que les choses sont bien plus complexes, et que le texte du *Temps retrouvé*, surtout dans ses quinze dernières pages, crée des plages d'ambiguïté. Notre extrait nous confronte précisément à l'une de ces fissures.

Oublions un instant la comparaison et ses nombreuses allusions, pour regarder de plus près le cotexte en amont et en aval. L'apparition de l'instance fictive « cet écrivain », reprenant anaphoriquement le démonstratif « celui », entraîne une disjonction entre le « je » narratorial — auquel se rapporte le discours endophasique (« pensais-je ») — et le sujet grammatical de l'énoncé. Le passage à la troisième personne est d'autant plus flagrant que, dans les deux phrases qui précèdent notre extrait, les marques signalant la prise en charge de l'énonciation et l'agent de l'énoncé renvoient au seul narrateur, qui est à la fois l'origine de la méditation (« m'avait fait considérer », « me le semblait-elle ») et le foyer d'une pulsion créatrice dont il ressent de plus en plus l'urgence (« si je voulais atteindre ce que j'avais senti au cours de ma vie »). Nous sommes ici face à un procédé de distanciation dont relèvent également l'emploi de l'article indéfini générique (« réalisée dans un livre », « un tel livre ») et le recours au conditionnel ; ce mode verbal virtualise les procès et introduit donc une réserve qui recule la perspective de réalisation dans le champ de l'éventualité, potentielle ou irréelle. Ces éléments indiquent incontestablement qu'à ce moment le narrateur n'est plus en train de réfléchir à sa démarche future, mais qu'il retrace, ou imagine, les principes guidant l'exécution d'un autre livre, un livre extraordinairement ambitieux, qu'un écrivain fantomatique, projection fictive engendrée par le discours, pourrait accomplir.

S'agit-il d'une simple astuce oratoire ? Possible. Cependant, dans la suite du passage, la volonté de distinguer les deux instances et les deux créations est exprimée de façon encore plus nette, puisque le narrateur, une fois l'énumération comparative achevée, continue comme suit : « Et dans ces grands livres-là, il y a des parties qui n'ont eu le temps que d'être esquissées, et qui ne seront sans doute jamais finies, à cause de

l'ampleur même du plan de l'architecte. Combien de grandes cathédrales restent inachevées ! » (p. 338). L'emploi du déterminant démonstratif composé (« ces grands livres-là ») établit un jeu subtil de proximité – de par la fonction de reprise anaphorique – et d'éloignement ; celui-ci se double d'une charge axiologique admirative qui met en valeur l'absolu d'un livre situé dans un ailleurs hors de portée et susceptible, pour le meilleur (la solidité du plan, l'équilibre de la construction) et pour le pire (le spectre de l'inachèvement), de réaliser l'équivalent d'une cathédrale.

L'adverbe déictique « là » joint au démonstratif crée ainsi une opposition qui se manifeste explicitement dans la phrase suivante, où l'on assiste au retour en force du « je » : « Mais pour en revenir à moi- même, je pensais plus modestement à mon livre [...] ». Le narrateur confirme et accentue non seulement la scission entre l'œuvre préfigurée par les comparaisons et son propre projet, mais il suggère aussi implicitement le caractère digressif de ce qui précède. Le complément infinitif (« pour en revenir ») et le passage à l'imparfait marquent le retour au récit après un temps d'arrêt de nature commentative, voire contemplative, comme si le narrateur s'était attardé, au fil de sa réflexion, à rêver d'un livre idéal, et qu'il fallait maintenant se confronter à la réalité de la tâche qui se profile devant lui. Tâche qu'il reconnaît modeste, matérielle, dont l'équivalent le plus juste serait la couture : « épinglant ici un feuillet supplémentaire, je bâtirais mon livre, je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe. » (p. 338)

Sans contester les correspondances et les allusions que les comparaisons figurent entre la *Recherche* et le livre à venir du héros, cette mise à distance énonciative et rhétorique nous invite à considérer que Proust a peut-être voulu esquisser, dans ce passage, l'image non pas d'un, mais de *deux* œuvres à venir : celle que Proust avait fait et était en train de faire, et celle qu'il rêvait d'accomplir. D'une part, l'idéal fantasmatique du livre absolu que projettent les comparaisons ; d'autre part, le livre que le narrateur va (peut-être) composer, comme une robe, et que Proust compose au jour le jour, dont la réalisation se voit soumise aux aléas de la vie et à la menace constante de la mort. Ces deux images, complémentaires et concurrentes, convergent vers un même centre – la *Recherche* – sans pour autant se superposer tout à fait.

Comparaison et métaphore, ou les deux faces d'une même médaille analogique

Que l'on accepte, ou pas, la désignation d'art poétique pour ce passage, on peut tout de même se demander pourquoi Proust recourt à la figure de la comparaison pour mettre en abyme, certes de façon ambiguë, les principes esthétiques de son roman. N'a-t-il pas affirmé, dans son article sur le style de Flaubert, que « la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style[15] » ? De même, le narrateur du roman ne postule-t-il pas, dans la dissertation d'esthétique, que la vérité ne commence que lorsque l'écrivain dégage l'essence commune à deux sensations en les réunissant « dans une métaphore » (p. 196) ?

Proust, écrivain de la métaphore ?

Proust n'ayant jamais écrit de traité sur le style, ses remarques à ce sujet se trouvent disséminées dans différentes prises de parole (articles, préfaces, lettres), mais aussi consignées en abyme dans la *Recherche*. Un morceau important de sa « théorie » de la métaphore trouve place, par exemple, dans une scène narrative qui se situe dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Lors de sa visite au peintre Elstir, le héros découvre une manière totalement nouvelle de peindre, qui repose précisément sur une transformation métaphorique du réel :

> 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. C'était cette comparaison, tacitement et inlassablement répétée dans une même toile qui y introduisait cette multiforme et puissante unité, cause, parfois non clairement aperçue par eux, de l'enthousiasme qu'excitait chez certains amateurs la peinture d'Elstir[16].

La technique d'Elstir est décrite en faisant appel à la métaphore parce qu'elle se configure comme un processus de substitution : à la place des termes picturaux attendus le peintre présente d'autres termes qui ne correspondent pas aux référents visé. Or cette

citation montre bien que Proust ne fait guère de cas de la terminologie et des distinctions formelles de la rhétorique. Il semble ne pas se soucier de ce que, pour la tradition rhétorique, la comparaison diffère de la métaphore parce qu'elle n'induit pas de substitution entre les termes, le comparé et le comparant étant coprésents, nous l'avons vu, au sein d'une même structure syntagmatique.

Or ces approximations terminologiques suggèrent peut-être que pour Proust les deux dispositifs ne sont pas si éloignés, et que ce que Proust nomme « métaphore » dépasse les bornes du procédé figural *stricto sensu.* Relisons, à ce propos, la célèbre définition de la métaphore qui se trouve dans le *Temps retrouvé* :

> 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. (p. 196)

La métaphore, c'est-à-dire le rapport subjectif identifié entre deux entités différentes et disjointes, est posée comme principe ontologique et scriptural à la base de la création. Ontologique car l'essence des choses, de la vie, est métaphorique : elle se révèle au sujet dans ces moments privilégiés où il parvient à saisir la trame de rapports qui existent entre les objets du monde. Scriptural, ensuite, car ce rapport doit être exprimé dans et par le style. Il y a donc articulation entre la substance métaphorique du réel et la métaphore en tant qu'objet langagier.

Translatio* et *translatum

Même s'il peut paraître artificiel de séparer deux dimensions consubstantielles, la description parfois opaque que la *Recherche* livre du processus métaphorique se comprend mieux si l'on prend soin de démêler le niveau de la théorie de celui de l'actualisation textuelle. Pour ce faire, il est utile de rappeler que dans la rhétorique latine, le terme métaphore se traduit de deux façons : par le terme *translatio*, d'une part,

qui indique un transfert de dénomination par surimpression analogique ; et, d'autre part, par le terme *translatum*, qui désigne le produit scriptural, la traduction en écriture du processus de *translatio*. Dans la théorie de Proust ces deux paliers sont co-présents : la métaphore est le socle de la relation entre le sujet et le monde sensible, car l'essence des choses réside dans l'empiètement analogique, dans la possibilité pour chaque élément du réel de se révéler *autre* au sujet qui en fait l'expérience.

Or, si, comme le dit l'écrivain dans un brouillon du roman, « les choses de la nature sont des allusions rapides et simultanées à des formes différentes sans aller jusqu'à la comparaison complète[17] », le devoir de l'artiste et de l'écrivain est de conférer une sorte d'éternité à ces allusions fugitives, en les fixant dans « les anneaux nécessaires d'un beau style ». Pour le dire autrement, sa mission revient à traduire, à convertir l'impression fugacement ressentie en expression ; c'est ce travail de conversion qui constitue le palier du *translatum*. La traduction en écriture du transfert métaphorique est, dès lors, le résultat que Proust atteint en faisant appel à divers procédés stylistiques, dont la caractéristique primordiale est d'allier deux termes différents sous-tendus par une relation d'analogie : la métaphore, l'hypallage, la synesthésie et surtout la comparaison en *comme*.

La comparaison s'avère le procédé scriptural privilégié par lequel la « métaphore » se réalise dans le style de Proust. Si l'écrivain ne fait pas de différence entre les deux figures, du moins d'un point de vue théorique (il sait très bien sûr distinguer une métaphore et une comparaison, et il en maîtrise à la perfection les ressources respectives), c'est parce qu'elles représentent deux faces, différentes mais, complémentaires, de la même médaille analogique.

Conclusion : la comparaison : une figure de la reconnaissance

L'analyse d'un seul extrait du *Temps retrouvé* nous aura donc permis de dégager des éléments qui touchent au fonctionnement général et spécifique de la comparaison chez Proust, à l'interprétation d'un point épineux du roman (le héros devient-il narrateur ? Écrit-il le livre que nous lisons ?), ainsi qu'à la théorie de la métaphore exposée en

abyme dans l'œuvre. Pour le dire en des termes proustiens, nous avons abordé à la fois des questions de « technique » et des questions de « vision » ; et à propos de « vision », un dernier aspect mérite d'être mentionné, en guise de conclusion et d'ouverture.

Nous avons vu que la « métaphore », actualisée dans l'écriture par la comparaison, consiste en définitive à apercevoir le reflet d'une chose dans une autre, autrement dit à *reconnaître* que chaque entité du monde contient en puissance toutes les autres. La reconnaissance est l'opération cognitive par laquelle le sujet, tout en prenant conscience de la nature foncièrement instable et métaphorique du monde, accomplit cette distinction des formes au sein du réel. Chaque objet du monde se donne comme une énigme à éclaircir, un signe à déchiffrer, et oblige de la sorte le sujet à un effort d'interprétation, qu'il accomplit en tâchant de reconnaître ce que ces marques sensibles, tracées lors du contact avec la réalité, lui ont communiqué. C'est pourquoi l'opération de reconnaissance trouve son incarnation textuelle privilégiée dans la comparaison, qui mime le déploiement analytique de l'impression ressentie au contact avec le comparé.

En actualisant l'échange entre un comparé-contenant visible et un comparant-contenu invisible, la comparaison scelle ainsi la conquête définitive, éternisée par le style, d'une vérité nouvelle, que le sujet créateur atteint une fois qu'il parvient à se situer « en dehors de l'action, de la jouissance immédiate, chaque fois que le miracle d'une analogie [le fait] échapper au présent » (p. 178).

1 Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1990, p. 337-338. Dorénavant, les références à cette édition seront données directement dans le corps du texte (numéros de page entre parenthèses).

2 Céleste Albaret, *Monsieur Proust. Souvenirs recueillis par Georges Belmond*, Paris, Robert Laffont, 1973, p. 299-300.

3 Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1996, p. 488.

4 « Le *comme* qui me semble non pas critiquable mais peut-être inutile n'est pas le *comme* signifiant de même que, cela est indispensable, non, je veux parler du comme signifiant pour ainsi dire qui est une restriction souvent inutile. » M. Proust, *Correspondance*, éd. Philip Kolb, Paris, Plon, t. V, p. 183.

5 Je me permets de renvoyer à mon étude *Proust et la comparaison vive* (Paris, Classiques Garnier, 2020) pour plus de précisions sur ce point.

6 Pour plus de détails, voir Catherine Fuchs, Pierre Le Goffic, « Polysémie de comme », dans Olivier Soutet (dir.), *La Polysémie*, Paris, PUPS, 2005, p. 267-292.

7 C'est le cas des emplois temporel et causal ; voir, pour plus de détails, Ilaria Vidotto, *Proust et la comparaison vive*, *op. cit.*, p. 75-78.

8 Voir *ibid*., p. 94-103.

9 Le mot « forces » étant d'ailleurs à lire de façon sylleptique, à la fois comme une métaphore lexicalisée participant de l'isotopie militaire (les forces sont les troupes à la disposition du général), que comme allusion à l'ensemble des ressources physiques et intellectuelles que l'écrivain doit mobiliser dans son activité créatrice.

10 Voir respectivement Florence Godeau, « *Le Temps retrouvé* : Roman de la fin d'un monde ? », *Vox poetica* [en ligne] : http://www.vox-poetica.com/sflgc/concours/godeau.html ; Anne Herschberg-Pierrot, « Les notes de Proust », *Item*, 2007, [en ligne] : http://www.item.ens.fr/index. php?id=13999 ; Jacques Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, p. 153.

11 Voir respectivement *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1990 et *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 11 et 65.

12 Pour plus de détails, nous nous permettons de renvoyer à notre article : Ilaria Vidotto, « Les deux livres à venir », *Revue d'études proustiennes*, 6, 2017-2, p. 305-308.

13 Voir Luc Fraisse, *Proust et la stratégie militaire*, Paris, Hermann, 2018.

14 Parmi les tenants de cette interprétation, rappelons Jean Rousset, « Proust : *À la recherche du temps perdu* », *Forme et signification*, Paris, Corti, 1966, p. 144.

15 Marcel Proust, « A propos du style de Flaubert », *Essais*, Paris, « Bibliothèque de la Pléiade », 2022, p. 1220.

16 *Id.*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *op. cit.*, p. 400.

17 *Id.*, « Esquisse LXIII », *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1987, p. 864.