

Le Vieillir chez Proust

Métaphores du vieillissement dans le « Bal de têtes »

Gunn Inger Sture

Thesis for the degree of Philosophiae Doctor (PhD)
University of Bergen, Norway
2021

UNIVERSITY OF BERGEN



Le Vieillir chez Proust

Métaphores du vieillissement dans le « Bal de têtes »

Gunn Inger Sture



Thesis for the degree of Philosophiae Doctor (PhD)
at the University of Bergen

Date of defense: 19.02.2021

© Copyright Gunn Inger Sture

The material in this publication is covered by the provisions of the Copyright Act.

Year: 2021

Title: Le Vieillir chez Proust

Name: Gunn Inger Sture

Print: Skipnes Kommunikasjon / University of Bergen

Cadre de recherche

Cette thèse a été rédigée dans le cadre d'un programme de recherche interdisciplinaire, mais ancré dans les disciplines de l'histoire culturelle et des études littéraires, intitulé *Historicizing the ageing self – literature, medicine, psychology, law*. Ce programme est financé par le Conseil de recherche de la Norvège, organisé par le Département des langues étrangères à l'Université de Bergen, et dirigé par Margery Vibe Skagen. L'objectif du programme est d'explorer les aspects subjectifs et symboliques du vieillissement dans différents types de discours et de savoirs, contribuant ainsi à une histoire culturelle du moi vieillissant qui lèvera le voile sur les conceptions divergentes du vieillissement qui coexistent dans la société d'aujourd'hui.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mes directrices de thèse pour leurs conseils, leurs encouragements et leur disponibilité. Merci, Margery Vibe Skagen, pour votre confiance en moi et en mon projet et pour toutes nos réunions dont je suis sortie plus optimiste au sujet de ma thèse. Merci, Mireille Naturel, de m'avoir accueillie à Paris, d'être venue plusieurs fois à Bergen, et de m'avoir introduite au monde de la critique proustienne.

Je remercie également Stéphane Chaudier pour ses précieux commentaires et pour la discussion stimulante que nous avons eue lors de ma master class. Merci à Laura Saetveit Miles et à Anna Polster qui l'a organisée.

Mes remerciements vont aussi à tous les participants du programme de recherche *Historicizing the Ageing Self: Literature, Medicine, Psychology, Law*, avec lesquels j'ai eu le privilège de discuter lors de nombreux séminaires et réunions. Je tiens à remercier particulièrement Peter Svare Valeur, qui a lu et commenté les premières ébauches de la présente thèse.

Merci à tous mes camarades doctorants et aux enseignants-chercheurs avec lesquels j'ai pu échanger lors de conférences, de colloques et de séminaires, et surtout à ceux avec qui j'ai pu partager de nombreuses séances d'écriture – à l'Université, à la bibliothèque, et, dernièrement, en ligne. Je tiens aussi tout particulièrement à remercier Ragnhild, Marthe et les autres qui ont fréquenté la 309 pour des moments de détente plus que nécessaires. Merci aussi à Solveig, pour la bonne ambiance dans notre bureau partagé et pour un voyage très agréable en Angleterre.

Merci à mon ancienne professeure, Sissel Maroni. C'est en grande partie grâce à sa générosité et sa passion contagieuse pour la langue française que j'ai choisi cette voie.

Mes derniers remerciements vont à ma famille et à mes amis. Sans leur soutien, leurs encouragements et leur confiance en moi, je n'aurais pas pu mener à bien ce travail. Mes remerciements tout particuliers à Bjarte pour sa patience et son appui indéfectible. Je me réjouis à l'idée de vieillir avec toi !

Abstract

In the “Bal de têtes” – the final scene of Marcel Proust’s *À la recherche du temps perdu* – ageing becomes the primary subject of the narrator’s reflections. Confronted with the aged faces and bodies of friends and acquaintances he has not seen in years, he struggles not only to recognize them, but also to understand and come to terms with the changes they have undergone. This study explores metaphors of ageing in the “Bal de têtes”, and seeks a better understanding of what they can tell us about the Proustian conception of human ageing and of the ageing self. It draws on conceptual metaphor theory as well as Paul Ricoeur’s tensional metaphor theory in order to analyse the rich complexity of interwoven metaphors found in the descriptions of aged characters.

Time, in *la Recherche*, is a paradox: on the one hand, it passes constantly and is lost, but on the other, it can be recaptured through memory and through art. I argue that this paradox is an important aspect of Proustian ageing as well. Time causes ageing and changes the characters, but it is also accumulated and preserved both on their bodies, as signs of ageing, and in their memory.

The descriptions of aged characters are often unfavourable, and the academic literature on the “Bal de têtes” often emphasises the cruelty of the narrator. While loss and deterioration are important aspects of ageing in *la Recherche*, I argue that the metaphors used in the “Bal de têtes” provide nuance to its representation of this process. The most frequently exploited metaphors in the “Bal de têtes” present ageing as a process of artistic creation, thus attributing to the characters the status of works of art. This is particularly significant in *la Recherche*, where art is not only highly valued, but also holds the capacity to counterbalance the effects of time.

In quite a few of the descriptions of aged characters as works of art in the “Bal de têtes”, time is personified as the artist responsible for them. Time the artist often keeps adding on layers – of paint, for instance – to the faces of the characters, thus creating a sort of thickness. This, I argue, makes time a model artist for the narrator, who wants to describe the temporal “thickness” of the characters in his novel. Ageing can thus be considered as a source of Proustian aesthetics, not only, as is explicitly stated in le “Bal

de têtes”, because the fear of his own ageing makes him realise the need to start writing before it is too late, but also because the process of ageing can be understood as a process of artistic creation.

According to both conceptual metaphor theory and Ricœur’s tensional metaphor theory, a metaphor consists not of a substitution, but of a superposition of domains. The narrator seeks the capacity to render the “thickness” of aged human beings in writing, where there is no concrete matter such as paint, and the metaphor is the tool that will allow him to do so. Metaphor also allows Proust to illustrate important aspects of memory, art and ageing – both because of the superposition it implies and because of the tension between difference and similarity that Ricœur sees as one of its inherent qualities. In a metaphor, ageing can remain an unsolvable paradox – at once transformation and accumulation, destruction and creation, evanescence and permanence, provoking both pessimism and fear, but also fascination and admiration.

Note sur les éditions et les abréviations

L'édition de référence d'*À la recherche du temps perdu* est celle dirigée par Jean-Yves Tadié et publiée dans la collection Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1987-1989).

Les références des autres textes de Proust renvoient à *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, également publié dans la collection Bibliothèque de la Pléiade (Paris : Gallimard, 1971) et établi par Pierre Clarac et Yves Sandre.

Nous nous servons de l'abréviation *RTP* pour *À la recherche du temps perdu*, et nous indiquerons le volume en chiffres romains. L'abréviation *CSB* renvoie à *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*.

Sommaire

| | |
|--|------------|
| Cadre de recherche | 3 |
| Remerciements | 5 |
| Abstract | 7 |
| Note sur les éditions et les abréviations..... | 9 |
| Introduction | 13 |
| 1. La métaphore..... | 31 |
| 2. Métaphores théâtrales | 73 |
| 3. Métaphores sculpturales..... | 117 |
| 4. Métaphores picturales | 147 |
| 5. Le duc de Guermantes – ruine, rocher, tête antique | 175 |
| 6. Transformation et accumulation | 207 |
| Conclusion..... | 255 |
| Bibliographie | 263 |
| Table des matières..... | 275 |

Introduction

La vieillesse – « qui de toutes les réalités est peut-être celle dont nous gardons le plus longtemps dans la vie une notion purement abstraite¹ » – se concrétise devant les yeux du narrateur d’*À la recherche du temps perdu* lors de la matinée chez la Princesse de Guermantes, décrite dans la scène qui clôt *Le Temps retrouvé* et donc toute la *Recherche* – le « Bal de têtes ». Les visages et les corps des personnages vieillis depuis leur dernière rencontre avec le narrateur ainsi que les changements dans leur statut social et dans les relations entre eux lui révèlent les effets tangibles du passage du temps. Le « Bal de têtes » constitue un contrepoint important aux expériences de la mémoire involontaire et à la réflexion esthétique de « L’Adoration perpétuelle » qui le précèdent. Alors que les sensations qui lui rappellent des situations et des événements du passé font comprendre au narrateur que c’est à la mémoire de lui servir de source pour le roman qu’il est finalement prêt à entamer et dans lequel il cherchera à immobiliser le temps, les personnages visiblement vieillis fournissent la preuve de l’inexorabilité du temps et du vieillissement.

Ce paradoxe temporel imprègne toute la *Recherche*. Le temps se perd, mais il peut aussi être éternisé par l’art et retrouvé à l’aide de la mémoire involontaire. À première vue, ces deux aspects du temps semblent correspondre aux deux parties de la matinée chez la princesse de Guermantes – « L’Adoration perpétuelle » et le « Bal de têtes » ; mais si l’on regarde de plus près les descriptions des personnages vieillis, les choses se compliquent, d’autant plus que les ravages irréparables du vieillissement sont décrits dans les termes de différentes formes d’art.

Les descriptions des amis et des connaissances vieillis du narrateur constituent une grande partie du « Bal de têtes », et étant donné l’importance cruciale de la métaphore dans l’esthétique proustienne et son omniprésence dans la *Recherche*, il n’est pas étonnant que Proust et son narrateur s’en servent pour décrire les personnages vieillis.

¹ *RTP*, IV, 510.

Cette thèse examine les métaphores employées dans les descriptions² des amis et des connaissances vieilliss du narrateur dans cette partie finale de l'œuvre.

Délimitation du sujet

Le « Bal de têtes » occupe une position privilégiée dans la *Recherche*. Proust choisit de terminer son œuvre non sur la confiance aveugle dans la capacité du narrateur à écrire un roman qui soustraira ses expériences aux effets du temps, mais sur le rappel de la temporalité que constitue la rencontre avec les personnages vieilliss. Cette fin a été envisagée par Proust dès le début, comme nous pouvons le constater en regardant des avant-textes datant de 1909 et 1910³. Ce n'est donc pas par hasard que le vieillissement est mis en relief dans les dernières pages de la *Recherche*. Il sert à la fois comme rappel d'un des aspects inhérents du temps et comme un aiguillon pour le narrateur qui doit débiter la rédaction de son roman avant qu'il ne soit trop tard. Ainsi s'annonce un lien important entre le vieillissement et la création artistique.

La dernière partie de la *Recherche* est donc consacrée à la dernière étape de la vie de beaucoup de personnages. Le vieillissement surgit à plusieurs reprises dans le roman, mais ce n'est que dans le « Bal de têtes » que cette réalité devient un sujet principal⁴. Les descriptions des personnages vieillissants dans cette partie de l'œuvre sont non seulement plus nombreuses, mais aussi plus complexes que la plupart parmi celles que

² Dans son ouvrage *Proust ou le démon de la description*, Stéphane Chaudier distingue entre *description* et *portrait*. (Stéphane Chaudier, *Proust ou le démon de la description* (Paris : Classiques Garnier, 2019.) Nous reviendrons à cette distinction dans certaines de nos analyses, où elle nous semble particulièrement pertinente, mais sauf indication contraire, nous emploierons le mot *description* dans son sens plus courant – c'est-à-dire l'« [a]ction de décrire » (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Description, » consulté le 16 janvier 2020, cnrtl.fr/definition/description) – le fait de « [r]eprésenter en détail [...] certains traits apparents d'un animé ou d'un inanimé » (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Décrire, » consulté le 16 janvier 2020, cnrtl.fr/definition/décrire).

³ *RTP*, IV, 873-900. Luc Fraisse se réfère aussi à une formulation dans une lettre écrite par Proust en 1907 dans laquelle il est question de personnes vieilles présentes à une réception mondaine comme une source d'inspiration pour le « Bal de têtes ». (Luc Fraisse, « Le "Bal de têtes" selon Proust ou le vieillissement comme fin mot de l'esthétique, » dans *Écrire le vieillir*, éd. Alain Montandon (Clermont-Ferrand : Presses de l'Université Blaise Pascal, 2005), 134.)

⁴ Cette prédominance du thème du vieillissement est annoncée par la rencontre avec Charlus, juste avant l'entrée du narrateur dans l'hôtel des Guermantes. Selon Guillaume Perrier, le vieillissement entre dans toutes les descriptions de Charlus, mais avant cette dernière rencontre, il reste un trait moins important que l'homosexualité. Le jour de la matinée chez les Guermantes, c'est le vieillissement qui prend le dessus. (Guillaume Perrier, *La Mémoire du lecteur : Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé* (Paris : Garnier, 2011), 140.)

l'on trouve ailleurs dans la *Recherche*⁵. L'importance, la fréquence et la complexité des descriptions des personnages vieillissants dans le « Bal de têtes » ne sont pas étonnantes, étant donné que la *Recherche* est un roman qui suit les mêmes personnages pendant plusieurs décennies. Nous avons choisi cette scène comme corpus principal pour notre étude en raison de sa pertinence évidente pour le vieillissement, mais aussi du fait de sa cohérence, assurée par la focalisation du narrateur sur ce phénomène. Cette cohérence nous permet de considérer comme faisant partie du « Bal de têtes »⁶ la totalité de ce qui suit « L'Adoration perpétuelle » même si, comme le remarque Anne Simon, la *Recherche* « se prolonge bien au-delà » du « Bal de têtes »⁷. Le narrateur raconte, par exemple, comment, après la matinée Guermantes, il s'isole pour pouvoir écrire son livre, mais l'idée du vieillissement qui menace son projet est toujours présente ; il est question, dans ces quelques six pages, de la maladie, de l'affaiblissement, de la perte de mémoire et de l'impuissance du narrateur⁸. L'unité textuelle est donc préservée grâce à cette unité thématique, bien que les unités de lieu et de temps soient rompues. Après ce récit des événements qui suivent ceux de la matinée Guermantes, le narrateur revient au salon et à sa nouvelle compréhension du fonctionnement du temps et du vieillissement, ce qui contribue aussi à justifier l'inclusion de toute la dernière partie de l'œuvre dans le « Bal de têtes ».

Dans les descriptions des personnages vieillissants dans le « Bal de têtes », le narrateur se sert d'un grand nombre de métaphores différentes afin de faire voir au lecteur ce qu'il voit lui-même. La métaphore en général, mais peut-être surtout la métaphore proustienne, s'ouvre à de nombreuses possibilités d'interprétation ; grâce à la jonction de deux domaines différents et souvent même contradictoires, la métaphore est en elle-

⁵ Nous nous permettons pourtant de nous référer à certains de ces passages quand ils sont pertinents pour nos analyses. Nous donnerons aussi un bref aperçu de l'emploi des différentes métaphores dans chaque chapitre (sauf celui sur le duc de Guermantes, qui ne concerne que ce personnage).

⁶ C'est-à-dire *RTP*, IV, 496-625.

⁷ Anne Simon, « Lecture phénoménologique du *Temps retrouvé* : réalité et incorporation du temps chez Proust, » dans *Le Temps retrouvé Eighty Years After/80 ans après*, éd. Adam Watt (Oxford : Peter Lang, 2009), 265.

⁸ *RTP*, IV, 616-621.

même une sorte de paradoxe par lequel Proust saisit le caractère paradoxal du temps⁹. Nous argumenterons que, tout comme le temps proustien, le vieillissement proustien est une réalité existentielle paradoxale.

Le temps et le vieillissement vont de pair – puisqu’avec le passage du temps, on vieillit. Ce lien fort se voit entre autres dans les nombreuses représentations du temps comme un homme vieilli, souvent nommé le « Père Temps ». Datant de l’Antiquité, quand la similarité entre le mot grec *chronos* – temps – et Kronos – le plus vieux des dieux grecs – a conduit à la fusion des deux¹⁰, le « Père Temps » est resté une image importante, même si les associations et les interprétations qu’il suscite ont évolué¹¹. Il existe aussi des métaphores conventionnelles et fondamentales qui jouent sur le rapport entre temps et vieillissement, telles que l’analogie entre la vie et l’année, selon laquelle la vieillesse correspond à l’approche de l’hiver et du gel. Nous en verrons plusieurs exemples dans les analyses qui seront présentées, et nous verrons aussi que l’hiver est un domaine parmi d’autres qui permet au narrateur de décrire les personnages vieillis du « Bal de têtes » comme ayant durci. En vieillissant, le corps subit un durcissement physiologique, et il devient ainsi en soi une image des changements des saisons et donc du temps qui passe.

Comme nous le verrons dans les analyses présentées dans cette thèse, s’il y a mention d’un agent derrière les changements subis par les personnages vieillis, c’est souvent le temps. Le temps personnifié¹² travaille sur les personnages, et le résultat de ce travail,

⁹ Nous emploierons le terme *paradoxe* dans le sens « complexité contradictoire inhérente à la réalité de quelque chose » (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Paradoxe, » consulté le 24 février 2020. cnrtl.fr/definition/paradoxe). Nous reviendrons au rapport entre la métaphore et le paradoxe dans le chapitre sur la métaphore. Voir pp. 36-38 et 68-70.

¹⁰ Erwin Panofsky, « Father Time, » dans *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York : Harper & Row, 1962), 73.

¹¹ Voir Panofsky, « Father Time, » et Samuel Macey, « The Changing Iconography of Father Time, » dans *The Study of Time III : Proceedings of the Third Conference of the International Society for the Study of Time*, éd. J.T. Fraser, N. Lawrence et D. Park (New York : Springer, 1978) pour des analyses de l’évolution de l’image du « Père Temps ».

¹² Proust met le plus souvent une majuscule au mot *temps* quand il s’agit d’un temps personnifié. Gérard Cogez écrit : « Lorsque l’écrivain met une majuscule au mot ‘Temps’, et cette marque se révèle particulièrement fréquente dans *Le Temps retrouvé*, il manifeste que le dernier volume de son roman va lui permettre d’accentuer la portée de cette réalité, de lui conférer presque le statut de personnage, en tout cas de signifier sa présence opérante en la personnifiant. » (Gérard Cogez, *Le Temps retrouvé de Marcel Proust* (Paris : Gallimard, 2005), 132-133.) Nous explorerons les personnifications du temps dans les

ce sont les marques de la vieillesse. Comme dans la vie, il serait difficile de faire une distinction absolue entre le temps et le vieillissement dans le « Bal de têtes ». Par conséquent, nous ne tenterons pas de faire une telle distinction, mais nous nous focaliserons sur les métaphores temporelles qui ne décrivent pas simplement le fonctionnement du temps en général, mais qui nous montrent son rôle dans le vieillissement des personnages proustiens.

Le vieillissement n'est pas le seul sujet à prendre de plus en plus d'importance dans la *Recherche*. Lee McKay Johnson écrit :

*The relationship of art, death, life and time [...] becomes the major preoccupation of the last section of the novel, where the balancing effect of art against time is expanded, amplified, and illuminated from every angle*¹³.

En parlant de la dernière section du roman, Johnson fait référence à toute la matinée chez la princesse de Guermantes – c'est-à-dire « L'Adoration perpétuelle » ainsi que le « Bal de têtes ». Pourtant, en raison de la forte présence de métaphores puisant dans le domaine de l'art dans les descriptions des personnages vieillissants dans le « Bal de têtes », ce second volet s'inscrit aussi dans l'exploration de la relation entre le temps et l'art, à laquelle il apporte plus de nuances que le premier, qui reste centré sur la possibilité de sauvegarder le temps. Le contrebalancement de l'art et du temps les maintient en tension et soulignent l'importance accordée aux deux côtés de l'équilibre.

Les métaphores jouant sur le domaine de l'art sont parmi celles que l'on rencontre le plus souvent dans le « Bal de têtes », et il peut sembler paradoxal de décrire le vieillissement, souvent associé au déclin et à la perte de la jeunesse, à l'aide du domaine de l'art, associé dans la *Recherche* à ce que le temps et le vieillissement ne peuvent pas toucher. Pourtant, ce paradoxe ne fait que refléter celui de la nature du temps et du vieillissement dans l'univers romanesque de Proust. Le temps passe, mais il peut aussi

chapitres analytiques, mais nous garderons la minuscule et signalerons autrement le fait qu'il est question d'une personnification là où c'est le cas, pour éviter toute confusion.

¹³ Lee McKay Johnson, *The Metaphor of Painting : Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust, and Pater* (Ann Arbor : UMI Research Press, 1980), 147.

L'idée d'une tension entre l'art et le temps se retrouve aussi chez Malcolm Bowie, qui écrit : « *The redemptive power of art and the vanity of art are both to be recognised and no resolution between them is to be sought.* » (Malcolm Bowie, *Proust Among the Stars* (London : Harper Collins, 1998), 318.) Comme nous le verrons, la tension est une caractéristique importante de la métaphore proustienne et de la conception du vieillissement qui imprègne le « Bal de têtes ».

être sauvé, et le vieillissement provoque des changements radicaux, mais, nous le verrons, il se présente aussi comme une accumulation du temps vécu. En se transformant ou en étant transformés en des œuvres d'art, les personnages illustrent donc à la fois le côté destructeur et le côté créateur du temps¹⁴. L'agent qu'est le temps personnifié n'est pas seulement quelqu'un qui provoque les changements, mais aussi un artiste en train de créer ses œuvres.

Nous argumenterons que dans le « Bal de têtes », le temps personnifié comme artiste devient un artiste modèle pour le narrateur. Cela devient particulièrement clair quand il est question de la peinture. D'une part, parce que les couches de peinture d'un tableau correspondent aux couches métaphoriques de temps qui se superposent sur les visages et les corps des invités vieillissent, et d'autre part à cause de la visibilité simultanée de tous les éléments d'un tableau, qui illustre la vision picturale et totalisante à laquelle le narrateur arrive. Il voit et il décrira dans son roman les personnages vieillissants à la fois comme des êtres occupant une place dans l'espace et comme des êtres occupant une place « prolongée sans mesure¹⁵ » dans le temps. Ces « géants » temporels « touchent » simultanément toutes les époques qu'ils ont vécues¹⁶, brouillant ainsi la distinction entre le passé et le présent¹⁷.

Les changements subis par les personnages vieillissants sont pour la plupart défavorables, et les descriptions sont souvent spontanément perçues par les lecteurs comme cruelles et grotesques, mais dans le contexte de la *Recherche*, où l'art est tellement valorisé, on ne peut pas ignorer les aspects de ces descriptions qui dépassent et résistent à ces

¹⁴ Cette dualité du temps se retrouve aussi dans les représentations du temps comme un vieil homme. Samuel Macey écrit : « *The modern Father Time, like the classical Saturn, reflected the paradox that time both consumes and brings to fruition.* » (Macey, « The Changing Iconography of Father Time, » 553.)

¹⁵ *RTP*, IV, 625.

¹⁶ *RTP*, IV, 625.

¹⁷ L'interpénétration du passé et du présent caractérise aussi la notion de la « durée » selon Henri Bergson. L'influence de Bergson sur Proust fait débat depuis leur époque, et nous n'entrerons pas dans les détails de cette discussion, mais nous ferons quelques remarques sur le rapport entre la vision picturale du narrateur et la durée dans le chapitre sur les métaphores picturales. Voir pp. 171-172.

étiquettes, et qui confèrent aux personnages une valeur esthétique qui, nous le verrons, est souvent directement liée à leur âge et aux transformations de leur corps.

Dans cette thèse nous nous focaliserons principalement sur les métaphores puisant dans le domaine de l'art, qui sont non seulement parmi les plus fréquentes dans le « Bal de têtes », mais aussi particulièrement aptes à exprimer le caractère paradoxal du vieillissement dans la *Recherche*.

Proust et le vieillissement – l'état de la recherche

Dans la vaste littérature académique sur Proust, le vieillissement reste un thème relativement peu examiné malgré son importance pour la *Recherche*, déjà signalée en 1934 par Walter Benjamin : « [s]uivre le contrepoint de la mémoire et du vieillissement, c'est pénétrer au cœur du monde proustien, dans l'univers de l'entrecroisement¹⁸. » Aude Le Roux-Kieken souligne aussi que la description du vieillissement est une

entreprise [...] réellement centrale pour Proust, qui cherche et travaille une multitude d'images [...] pour accéder à la vérité la plus profonde dans la description de ce phénomène si étrange et si complexe¹⁹.

Selon Luc Fraisse, le « Bal de têtes » est une « part méconnue » du *Temps retrouvé*, éclipsée par la mémoire involontaire et la réflexion sur l'esthétique²⁰, et à notre connaissance, il n'existe pas d'études étendues consacrées au vieillissement dans la *Recherche*. Pourtant, il existe un nombre significatif d'articles et de chapitres de livres à ce sujet, et le vieillissement apparaît aussi comme un thème parmi d'autres dans différents ouvrages que nous présenterons dans cette section.

Dans son ouvrage *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*, Aude Le Roux-Kieken étudie les images de la mort dans la *Recherche* et ses avant-

¹⁸ Walter Benjamin, « L'Image proustienne, » dans *Œuvres* (Paris : Gallimard, 2000), 149.

¹⁹ Aude Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust* (Paris : Honoré Champion, 2005), 34.

²⁰ Fraisse, « Le 'Bal de têtes' selon Proust, » 134.

textes, ainsi que dans les autres écrits de Proust. Elle analyse de nombreux passages dans lesquels il est question du vieillissement, et elle se penche entre autres sur les métaphores sculpturales, botaniques et entomologiques – domaines qui seront tous examinés dans la présente thèse également, et nous prendrons appui sur ses analyses en explorant ces métaphores. De plus, Le Roux-Kieken souligne à plusieurs reprises le caractère paradoxal du vieillissement et de la mort dans la *Recherche*. Il se trouve donc certains points communs entre ce travail et celui que nous présenterons, mais le choix de perspective principale ainsi que la portée respective des deux études les distinguent. Chez Le Roux-Kieken, le vieillissement est principalement associé à la mort – les deux étant « presque de même nature²¹ », alors que nous nous focaliserons surtout sur la relation entre le vieillissement et le temps. Le corpus principal de notre étude étant bien plus limité que celui de Le Roux-Kieken, les analyses que nous présenterons seront souvent plus détaillées. De plus, étant donné la forte présence de métaphores jouant sur le domaine de l'art dans le « Bal de têtes », nous privilégierons ce domaine plus que ne le fait Le Roux-Kieken.

Nous avons remarqué que les descriptions des personnages vieillissants dans le « Bal de têtes » sont souvent considérées comme cruelles. Pour Kathleen Woodward, par exemple, cette scène contient « *the most trenchant and sustained satirical description of the elderly in western literature*²². » La cruauté de l'écrivain et du narrateur confronté à des personnages vieillissants est signalée aussi par d'autres critiques, tels que Jean-Yves Tadié²³, Marie Miguet-Ollagnier²⁴, Anne Simon²⁵, Guillaume Perrier²⁶,

²¹ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 11.

²² Kathleen Woodward, « The Mirror Stage of Old Age... Marcel Proust's *The Past Recaptured*, » dans *Aging and its Discontents - Freud and Other Fictions* (Bloomington : Indiana University Press, 1991), 55.

²³ Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman - Essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu* (Paris : Gallimard, 1986), 323.

²⁴ Marie Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust* (Paris : Belles-lettres, 1982), 174.

²⁵ Anne Simon, « L'Incorporation du temps dans le roman : Proust et l'expérience de la quatrième dimension, » dans *Régimes sémiotiques de la temporalité*, éd. Denis Bertrand et Jacques Fontanille (Paris : Presses Universitaires de France, 2006), 165.

²⁶ Guillaume Perrier, « *Le Temps retrouvé* ou le temps allégorique », dans *Romans de la fin d'un monde : Le Temps retrouvé de Marcel Proust, La Marche de Radetzky de Joseph Roth, Le Guépard de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, éd. Anna Saignes et Agathe Salha (Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015), paragraphe 14, <http://books.openedition.org/purh/3023>.

Malcolm Bowie²⁷ et Jean-Pierre Ollivier²⁸. Il est évident qu'un grand nombre parmi les personnages vieilliss sont présentés sous un jour défavorable, et nous ne contesterons donc pas la présence d'une certaine cruauté dans ces descriptions ; mais nous argumenterons qu'elle ne constitue qu'un aspect parmi d'autres. Si l'on se focalise trop sur la cruauté, on risque d'oublier le côté valorisant des descriptions de la vieillesse²⁹.

Dans son ouvrage sur la fonction et la structure des métaphores dans la *Recherche*, Inge Karalus Crosman examine les métaphores temporelles, et elle consacre toute une section à la déshumanisation. La plupart des extraits commentés dans cette section viennent du « Bal de têtes », et concerne les personnages âgés – souvent ceux qui sont décrits à l'aide de métaphores sculpturales³⁰. Quand le narrateur présente le vieillissement d'un personnage comme une pétrification successive qui se terminera par une pétrification totale dans la mort, on peut argumenter qu'il prive ce personnage d'une partie de son humanité. Pourtant, si l'on prend un peu de recul, on voit que les descriptions des êtres humains dans la *Recherche* sont souvent fondées sur des métaphores qui les associent à des plantes, des animaux, des objets. La déshumanisation peut donc être considérée comme un aspect de la description proustienne, mais elle n'est pas limitée aux descriptions des personnages âgés, même si ces descriptions en constituent des exemples frappants. Nous reviendrons aux analyses de Crosman dans les chapitres analytiques de la présente thèse, et nous tenterons de montrer que son accentuation trop exclusive de la déshumanisation associée aux métaphores sculpturales masque l'aspect esthétique évoqué par la transformation des corps en œuvres d'art.

²⁷ Malcolm Bowie souligne à plusieurs reprises la cruauté du narrateur envers les personnages vieilliss, en se servant de termes comme « *frenzied cruelty* » (273), « *[r]uthlessness* » (285) et « *savagery* » (286). (Bowie, *Proust Among the Stars*.)

²⁸ Jean-Pierre Ollivier, *Proust et les sciences* (Paris : Honoré Champion, 2018), 188-189. Selon Ollivier, cette cruauté est pourtant « nécessaire afin de ne nous laisser aucune illusion ».

²⁹ Nous reviendrons à la discussion sur la cruauté dans les chapitres analytiques et en particulier celui sur le duc de Guermantes. Il s'agit, pour Woodward, d'une mise à distance de la part du narrateur pour éviter de s'identifier avec les personnages vieilliss et de reconnaître son propre vieillissement (Woodward, « The Mirror Stage of Old Age, » 57.). Pourtant, la distanciation permet aussi au narrateur de les voir et de les décrire comme des œuvres d'art.

³⁰ Inge Karalus Crosman, *Metaphoric Narration : The Structure and Function of Metaphors in A la recherche du temps perdu* (Chapel Hill, North Carolina : University of North Carolina at Chapel Hill, Department of Romance Studies, 1978), 133-143.

Nous nous servons aussi de l'ouvrage *L'Imaginaire de la ruine dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, écrit par Marie-Magdeleine Chirol, surtout dans le chapitre sur la description du duc de Guermantes. Pour Chirol, la ruine est associée au renouvellement, à la beauté et à la création artistique³¹, plus qu'à la destruction. Elle laisse un peu de place au côté destructeur du temps, mais elle va pourtant peut-être un peu trop loin en niant l'aspect tragique de la déchéance physique des personnages³². La présence de la ruine dans la description du duc de Guermantes évoque certes une valorisation du vieillissement, mais elle n'abolit pas les côtés tragiques, déshumanisants et cruels, qui ne s'opposent pas à la beauté.

Ces quelques exemples illustrent une caractéristique fondamentale du temps et du vieillissement proustiens : ils ne sont pas réductibles à un seul trait, ce que souligne aussi Jean-Pierre Ollivier en appelant le vieillissement « un phénomène composite³³ ». La *Recherche* étant une œuvre qui explore le fonctionnement du temps, la conception proustienne de celui-ci a fait l'objet d'innombrables études, et sa richesse est déjà révélée par le conflit et la complémentarité entre le temps perdu et le temps retrouvé. On retrouve la même tension chez ceux qui ont abordé le thème du vieillissement dans la *Recherche*. Les traits les plus visibles pour le lecteur de la *Recherche* sont la dégradation, la dissolution et la déshumanisation, et dès que le narrateur comprend que le vieillissement le concerne aussi, il le voit comme un obstacle à son projet romanesque ; pourtant, le vieillissement sert aussi comme un « aiguillon³⁴ », selon Chaudier, et même, selon Fraisse, comme « une propédeutique au travail de composition littéraire³⁵ ». La création artistique dépend donc en quelque sorte du vieillissement, tout en étant menacée par celui-ci.

³¹ Marie-Magdeleine Chirol, *L'Imaginaire de la ruine dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust* (Birmingham, Alabama : Summa Publications, 2001), 54, 67, 74.

³² Chirol, *L'Imaginaire de la ruine*, 68. La déchéance physique du duc de Guermantes est dite « loin d'être présentée sur un mode tragique ».

³³ Ollivier, *Proust et les sciences*, 188.

³⁴ Stéphane Chaudier, « Vieillir dans *À la recherche du temps perdu* », *Gérontologie et société* 114 (2005) : 16. Le narrateur de la *Recherche* voit aussi, dans l'idée du temps qui se révèle lors du « Bal de têtes », un « aiguillon » (*RTP*, IV, 609).

³⁵ Fraisse, « Le 'Bal de têtes' selon Proust, » 154.

Une autre dualité concernant plus directement les effets du temps est celle entre la destruction et le renouvellement. Pour Tadié, « le Temps fait – et défait – les personnages³⁶ » ; pour Simon, il « s'avère un processus, un mouvement conjoint de dégradation et de 'renouvellement'³⁷ », et Chirol, nous l'avons vu, souligne la « création toujours renouvelée » dans laquelle se trouvent les personnages en voie de ruine³⁸. Le temps destructeur qui érode les personnages et les prive de leur jeunesse est donc aussi un temps créateur qui leur apporte de nouveaux traits.

Le narrateur, en tentant de reconnaître ses amis et ses connaissances, cherche une sorte de continuité derrière la rupture que suggèrent les transformations qu'ils ont subies. Le vieillissement crée une tension, ou selon les mots de Chaudier, un « conflit entre le même et l'autre » - c'est-à-dire entre « l'identité de la personne à travers le temps » et la différence, parfois très grande, entre le corps vieilli et le corps dont se souvient le narrateur³⁹. Pour Demarchi, la continuité ou l'unité du moi à travers le temps et l'espace n'est pas garantie dans la *Recherche*⁴⁰, alors que selon Gil, le narrateur réalise au cours du « Bal de têtes » qu'en dépit des changements, il y a une permanence du moi, garantie par la connexion avec le passé fournie par la mémoire⁴¹. Simon argumente aussi en faveur d'une continuité, mais elle attribue le rôle de « garant de la permanence de notre moi » au corps, tout en soulignant le caractère incroyable de cette association⁴². Les avis divergent donc sur la question de savoir si c'est la continuité ou la rupture qui l'emporte, mais la présence de la tension entre ces deux perspectives semble bien établie.

³⁶ Tadié, *Proust et le roman*, 320.

³⁷ Simon, « Lecture phénoménologique du *Temps retrouvé*, » 262.

³⁸ Chirol, *L'Imaginaire de la ruine*, 49.

³⁹ Chaudier, *Proust ou le démon de la description*, 340.

⁴⁰ Gregorio Demarchi, « 'Thématisme variable' : facettes du Moi chez Shelling et Proust, » *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* 43 (2018) : 228-229.

⁴¹ R. Gil, « Identité humaine et vieillissement dans une lecture du *Temps retrouvé* de Marcel Proust, » *Neurologie - Psychiatrie - Gériatrie* 14 (2014) : 100.

⁴² Simon, « L'Incorporation du temps, » 166.

La tension entre la continuité et la rupture peut être considérée comme apparentée à celle entre le vieillissement envisagé comme transformation et comme accumulation, que nous étudierons dans le dernier chapitre de la présente thèse. Certains critiques, comme Saunders⁴³, Miguet-Ollagnier⁴⁴ et Benhaïm⁴⁵ se focalisent sur l'aspect transformateur du vieillissement proustien. Les personnages vieillissent ne sont plus, selon cette conception, ceux que connaissait le narrateur autrefois. Le vieillissement les a donc en quelque sorte privés du corps et de la personnalité qu'ils avaient dans leur jeunesse. Cela dit, la transformation peut aussi être un signe de vie, car ce qui change n'est pas mort, et la « création toujours renouvelée⁴⁶ » de la ruine devient en soi une sorte de continuité.

Pour Tadié, les différentes faces des personnages leur donnent un « volume »⁴⁷. Fraisse évoque « cette épaisseur finalement tangible du temps, que donnent à voir tous ces visages grimés⁴⁸ ». Ces formulations évoquent l'idée du vieillissement comme accumulation. Le temps accumulateur donne aux personnages cette épaisseur ou ce volume en se disposant en de nombreuses couches sur eux, faisant du vieillissement une sorte d'ajout au lieu d'une transformation complète⁴⁹.

Parmi les métaphores employées dans les descriptions des personnages vieillissants dans le « Bal de têtes », certaines d'entre elles suggèrent une conception du vieillissement comme transformation et d'autres une conception du vieillissement comme accumulation. Nous défendrons l'hypothèse que cette tension, comme celle qui anime ou sous-tend la représentation du vieillissement comme obstacle et comme aiguillon

⁴³ Richard W. Saunders, *Metamorphoses of the Proustian Body - A Study of Bodily Signs in A la recherche du temps perdu* (New York : Peter Lang, 1994), 217.

⁴⁴ Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, 151-175.

⁴⁵ André Benhaïm, *Panim. Visages de Proust* (Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006), 49-50.

⁴⁶ Chirol, *L'Imaginaire de la ruine*, 49.

⁴⁷ Tadié, *Proust et le roman*, 328.

⁴⁸ Fraisse, « Le 'Bal de têtes' selon Proust, » 140.

⁴⁹ Le vieillissement proustien est donc caractérisé par une superposition – notion que l'on retrouve dans la conception proustienne de la métaphore et qui occupe donc une place importante dans l'esthétique proustienne. Nous reviendrons à celle-ci dans les chapitres analytiques.

pour la création littéraire, puis comme destruction et comme renouvellement, et enfin comme continuité et rupture, reste pertinente jusqu'à la fin de la *Recherche*.

Diane R. Leonard indique une dualité apparentée à celle du vieillissement comme transformation et accumulation en décrivant la double action du temps dans la *Recherche* : « [...] *the building up through a process of accretion and the wearing away to reveal the most salient characteristics through a process of erosion* [...]»⁵⁰. Les caractéristiques révélées par le processus d'érosion sont pourtant souvent des caractéristiques familiales. Pour Le Roux-Kieken, le « déterminisme héréditaire » est l'une des « grandes idées » de Proust⁵¹, et le lien entre le vieillissement et l'émergence de traits familiaux est souligné par plusieurs critiques, tels que Saunders⁵² et Chaudier⁵³.

Dans le « Bal de têtes », le narrateur est confronté aux corps vieillissés des autres personnages, et ces corps occupent une fonction primordiale dans la *Recherche*. Comme le remarque Anne Simon, ce n'est qu'à travers ceux-ci que le temps, jusqu'alors invisible, devient visible⁵⁴. Vers la fin du « Bal de têtes », le narrateur déclare son intention de mettre en relief le « temps incorporé » dans son roman à venir⁵⁵, et l'incorporation est un aspect important du temps proustien pour des critiques comme Simon⁵⁶, Gabaston⁵⁷ et Gzil⁵⁸. Pour Simon, le hors-temps cherché par le narrateur n'est pas à trouver en dehors de la temporalisation – c'est-à-dire dans « notre

⁵⁰ Diane R. Leonard, « Proust and Ruskin : Figures of Consciousness, » *Style* 22, no. 3 (1988) : 427.

⁵¹ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 102.

⁵² Saunders, *Metamorphoses of the Proustian Body*, 162.

⁵³ Stéphane Chaudier, « Le Temps contradictoire : Proust et Woolf, » dans *Le Temps retrouvé Eighty Years After/80 ans après*, éd. Adam Watt (Oxford : Peter Lang, 2009), 110-111.

⁵⁴ Simon, « L'Incorporation du temps, » 165.

⁵⁵ *RTP*, IV, 623.

⁵⁶ Simon, « Lecture phénoménologique du *Temps retrouvé*, » 265.

⁵⁷ Liza Gabaston, « L'Herméneutique du corps : une lacune de l'« Adoration perpétuelle »? », dans *Le Temps retrouvé Eighty Years After/80 ans après*, éd. Adam Watt (Oxford : Peter Lang, 2009), 85-86.

⁵⁸ Fabrice Gzil, « 'Le Bal des têtes' : Proust et le corps vieillissant, » *Gérontologie et société* vol. 37 / 148, no. 1 (2015) : 81.

insertion dans le flux du temps », et le temps incorporé abolit ainsi la distinction entre le corps et l'esprit, et celle entre la vie et la littérature⁵⁹.

Le lien entre les changements subis par les personnages vieillissants et le domaine de l'art a été abordé par plusieurs critiques. Les métaphores sculpturales sont parmi les plus commentées et elles sont considérées comme des représentations d'une dégradation⁶⁰ et d'une déshumanisation⁶¹. Leur caractère effrayant et évocateur de la mort est aussi souligné, mais chez Boyer, celui-ci est en quelque sorte nuancé par la beauté de ces passages imbus d'une valeur poétique⁶². Pour Gabrielle Friedman, la mort, lorsqu'elle est le résultat du processus de création d'une statue, « confère une immortalité ardemment souhaitée au personnage proustien⁶³ » et elle « détruit à jamais l'action érosive du temps et par là atteint à la grandeur de l'œuvre d'art⁶⁴ ». Le vieillissement proustien tel qu'il est décrit à l'aide des métaphores sculpturales englobe, nous l'argumenterons, toutes ces caractéristiques.

Les métaphores théâtrales dans le « Bal de têtes » sont examinées par John Gaywood Linn dans son ouvrage sur le théâtre dans l'œuvre de Proust. Pour Linn, ces métaphores, fondées sur des allusions ironiques et dénigrantes, ont pour fonction de faire baisser l'estime du lecteur envers les personnages⁶⁵. En même temps, pourtant, elles contiennent le germe des comparaisons puisant dans le domaine de l'art dont le narrateur doit se servir pour pouvoir décrire la transformation de l'expérience en

⁵⁹ Simon, « Lecture phénoménologique du *Temps retrouvé*, » 259.

⁶⁰ Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, 166-175.

⁶¹ Crosman, *Metaphoric Narration*, 133-143.

⁶² Véronique Boyer, *L'Image du corps dans À la recherche du temps perdu* (Neuilly sur Seine : F. Boyer, 1984), 94-95.

⁶³ Gabrielle Friedman, « Le Symbole de la sculpture mortuaire chez Proust, » *The French Review* 30, no. 1 (1956) : 8.

⁶⁴ Friedman, « Le Symbole de la sculpture mortuaire, » 10.

⁶⁵ John Gaywood Linn, *The Theater in the Fiction of Marcel Proust* (Columbus : Ohio State University Press, 1966), 220, 228.

formes esthétiques ou symboliques après le surgissement d'optimisme que Linn voit chez le narrateur à la suite de la rencontre avec Mlle de Saint-Loup⁶⁶.

Chaudier écrit : « Le temps est un artiste ; dans son œuvre, l'artiste doit imiter l'œuvre du temps⁶⁷. » Cette citation est tirée d'une section dans laquelle il n'est pas directement question du vieillissement, mais nous avons choisi de l'inclure ici, parce que nous argumenterons justement que pendant la matinée Guermantes, le temps se révèle comme un artiste modèle pour le narrateur. En s'accumulant et en formant constamment de nouvelles couches superposées aux visages des personnages vieillissants, le temps – présenté comme un artiste – crée l'épaisseur temporelle que le narrateur est résolu à décrire dans son œuvre.

Nous pouvons donc constater que la dualité des descriptions qui relie le domaine du vieillissement au domaine de l'art a déjà été signalée dans la littérature académique sur la *Recherche*, mais elle n'a pas fait l'objet d'une étude approfondie. L'article de Friedman ne compte que huit pages, et chez Miguet-Ollagnier, Crosman, Boyer et Linn, le vieillissement n'est qu'une problématique parmi d'autres, évoquée pour illustrer les thèmes auxquels leurs ouvrages sont consacrés. Chez Le Roux-Kieken, le lien entre la mort, le vieillissement et la sculpture est examiné, et nous nous appuyerons sur ses analyses en explorant les métaphores sculpturales dans le « Bal de têtes ».

Problématique

Comme nous venons de le constater, la conception proustienne du vieillissement est loin d'avoir été étudiée dans le détail. Une seule thèse n'y parviendra sans doute pas non plus, mais notre étude contribuera à la compréhension du vieillissement proustien en explorant les questions suivantes, dont la première est la plus importante.

⁶⁶ Linn, *The Theater in the Fiction of Marcel Proust*, 234-235.

⁶⁷ Chaudier, *Proust ou le démon de la description*, 302.

Que nous disent les métaphores employées dans les descriptions des personnages vieillissants dans le « Bal de têtes » de la conception proustienne du vieillissement et du moi vieillissant ?

Quelles sont les implications de la conception proustienne du temps comme un paradoxe pour la conception proustienne du vieillissement ?

En quoi le vieillissement peut-il être vu comme une source de l'esthétique proustienne ?

Quel est le rapport entre l'art – qui relève de l'extratemporel – et le vieillissement – effet du passage du temps – dans l'univers romanesque de Proust ?

Organisation de la thèse

Dans le premier chapitre, nous présenterons le cadre théorique de cette thèse en explicitant la notion de métaphore. Nous nous servirons de la théorie conceptuelle de Lakoff, Johnson et Turner ainsi que de la théorie ricœurienne de la métaphore, et ce chapitre clarifiera la relation entre ces deux approches ainsi que leur pertinence pour notre projet.

Dans les chapitres 2, 3 et 4 nous analyserons les métaphores théâtrales, sculpturales et picturales à l'aide desquelles le narrateur décrit ses amis et ses connaissances dans le « Bal de têtes ». Nous présenterons et discuterons différentes occurrences de ces métaphores afin de révéler les tendances de leur emploi. Le chapitre 2, consacré aux métaphores théâtrales, s'interrogera sur la tension entre dissimulation et authenticité, sur la notion bakhtinienne du carnivalesque et sur la notion freudienne de l'inquiétante étrangeté. Les métaphores sculpturales seront traitées dans le chapitre 3. Nous y examinerons les personnages qui sont décrits comme des sculptures en devenir et ceux qui sont des sculptures en voie d'effritement, et nous aborderons aussi la notion du temps cyclique ainsi que l'importance des différents espaces évoqués par les métaphores. Dans le chapitre 4, sur les métaphores picturales, nous étudierons les caricatures et les portraits métaphoriques des personnages vieillissants, et nous regarderons

de plus près la ressemblance familiale, qui est souvent mise en relief par le travail du temps-artiste. Nous nous pencherons aussi sur les « peintres » métaphoriques – c'est-à-dire le temps personnifié comme artiste et le narrateur qui se compare lui-même à un peintre.

Le chapitre 5 est une analyse plus approfondie d'un passage tiré de la description d'un seul personnage – le duc de Guermantes. Ce passage offre un réseau métaphorique complexe dans lequel nous retrouvons des métaphores théâtrales, sculpturales et picturales, et constitue ainsi une synthèse des descriptions analysées dans les chapitres précédents. Avec d'autres métaphores, elles s'entremêlent pour donner une description particulièrement complexe de ce personnage.

Dans le chapitre 6, nous nous tournerons vers des métaphores un peu plus abstraites, qui permettront d'organiser un grand nombre parmi les métaphores théâtrales, sculpturales et picturales, autour de la tension entre le vieillissement comme transformation (souvent associée à l'idée de discontinuité) et comme accumulation (souvent associée à l'idée de continuité). Nous aborderons aussi quelques exemples d'expressions métaphoriques puisant dans des domaines autres que celui de l'art, mais qui présentent aussi le vieillissement soit comme une transformation, soit comme une accumulation. Ce chapitre contient également une analyse de l'*explicit* de la *Recherche*, où le temps et le vieillissement sont dépeints comme une accumulation.

1. La métaphore⁶⁸

Dans cette thèse, nous nous servirons principalement de deux approches théoriques de la métaphore, à savoir théorie tensionnelle de Paul Ricœur et la théorie cognitive⁶⁹ de la métaphore. Dans ce chapitre, nous commencerons par un bref aperçu historique de la théorie de la métaphore pour expliciter ce à quoi Ricœur et la théorie cognitive se réfèrent quand ils critiquent les vues « traditionnelles » de la métaphore. Ensuite, nous présenterons la théorie de Ricœur et la théorie cognitive, ainsi que la conception proustienne de la métaphore, afin de repérer des points communs permettant de les combiner.

Bref aperçu historique

La métaphore constitue un objet d'étude pour un grand nombre de disciplines depuis l'Antiquité. Par conséquent, il existe beaucoup de réponses différentes à la question « Qu'est-ce qu'une métaphore ? ». Nous allons donner un bref aperçu du développement des différentes théories de la métaphore. Pour des analyses plus approfondies, on peut consulter par exemple *La Métaphore vive*⁷⁰ par Paul Ricœur ou *Metaphor and Metaphorology*⁷¹ par Miriam Taverniers.

La métaphore a été définie par Aristote dans la *Poétique* : « La métaphore est le transfert d'un nom d'autre nature, ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce, ou un transfert par analogie⁷². » Le transfert de sens constitue donc la caractéristique la plus importante pour Aristote. Parmi les différents types de

⁶⁸ Certaines parties du présent chapitre reprennent des points des chapitres théoriques de notre mémoire de master (Gunn Inger Sture, « Au seuil des temps et des formes – Une étude de quelques métaphores temporelles dans *Combray* de Marcel Proust » (Mémoire de master, Université de Bergen, 2010), <http://bora.uib.no/handle/1956/4376>), mais celles-ci ont été réécrites, approfondies et modifiées pour la présente thèse.

⁶⁹ Également connue sous le nom de théorie conceptuelle de la métaphore. (En anglais *cognitive metaphor theory* ou *conceptual metaphor theory*.)

⁷⁰ Paul Ricœur, *La Métaphore vive* (Paris : Seuil, 1975).

⁷¹ Miriam Taverniers, *Metaphor and Metaphorology : A Selective Genealogy of Philosophical and Linguistic Conceptions of Metaphor from Aristotle to the 1990s*, Studia Germanica Gandensia (Gent : Academia Press, 2002).

⁷² Aristote, *Poétique et rhétorique*, trad. Ch.-Émile Ruelle (Paris : Garnier Frères, 1882), 49.

primitif»⁷⁸. Pour Fontanier, les tropes « proprement dits » ne concernent qu'un seul mot⁷⁹. La métaphore est classée comme un trope proprement dit, qui, selon la définition de Fontanier, 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*⁸⁰.

La métaphore, comme la plupart des tropes, appartient aussi à la catégorie des figures dans le classement de Fontanier. Les figures sont des formulations qui s'éloignent « *de ce qui en eût été l'expression simple et commune* »⁸¹. Le critère le plus important pour une figure relève ainsi d'un choix entre une expression « simple et commune » et une expression figurée. Une métaphore consiste donc en une substitution d'un mot « simple », au sens littéral, par un autre mot métaphorique. La comparaison est une figure mais non pas un trope selon Fontanier. En se servant d'une comparaison, l'écrivain choisit une manière de s'exprimer qui se distingue du langage commun, mais il n'y a pas de substitution, et donc pas de transfert de sens.

Paul Ricœur – la théorie tensionnelle de la métaphore

L'œuvre de Paul Ricœur se situe dans la tradition phénoménologique aussi bien que dans la tradition herméneutique du XX^e siècle, et son ouvrage *La Métaphore vive* constitue une contribution importante au débat théorique sur la métaphore. Dans cet ouvrage, Ricœur présente sa conception de la métaphore à travers sept études dans lesquelles il donne aussi à voir le développement des différentes théories de la métaphore au cours de l'Histoire.

Selon les vues dominantes de la métaphore depuis le temps de Cicéron et Quintilien jusqu'au XX^e siècle, la métaphore est principalement un ornement – au lieu d'exprimer

⁷⁸ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (Paris : Flammarion, 1977), 39.

⁷⁹ Fontanier, *Les Figures du discours*, 77.

⁸⁰ Fontanier, *Les Figures du discours*, 99.

⁸¹ Fontanier, *Les Figures du discours*, 64.

directement ce que l'on veut dire, on remplace un mot par un autre afin d'enjoliver ce que l'on dit. L'énoncé métaphorique exprime donc plus ou moins la même chose que l'énoncé non-métaphorique correspondant. Ricœur écrit : « [...] le mot métaphorique vient à la place d'un mot non métaphorique qu'on aurait pu employer [...] »⁸². » Selon cette conception de la métaphore, nommée par Ricœur *théorie de la substitution*, un mot remplace un autre, mais le contenu de l'énoncé ne change pas. La métaphore ne nous apporte donc rien de nouveau. La théorie de la substitution repose sur ce que Ricœur appelle le « primat [...] du mot »⁸³ – l'idée que la métaphore ne concerne qu'un seul mot. Rappelons que ceci est le critère pour les tropes « proprement dits » selon Fontanier.

Ricœur rejette et la théorie de la substitution et l'idée du primat du mot. Pour commencer avec la dernière, il considère que la métaphore dépasse l'unité du mot – elle est un phénomène du discours – une « attribution insolite »⁸⁴. Dans *La Métaphore vive*, il examine différentes théories linguistiques et leurs conséquences quant à la conception de la métaphore, et il cite entre autres le linguiste Émile Benveniste qui écrit : « Une phrase constitue un tout, qui ne se réduit pas à la somme de ses parties ; le sens inhérent à ce tout est réparti sur l'ensemble des constituants »⁸⁵. » Si l'on prend cette vue comme point de départ, il s'ensuit que l'énoncé métaphorique ne peut être réduit à un seul mot. Le sens d'un énoncé, qu'il soit métaphorique ou non, est le résultat de la combinaison des différents éléments qui le constituent. De plus, lorsqu'on voit la métaphore comme une « attribution insolite », un contexte est nécessaire pour savoir à quoi la métaphore attribue de nouvelles caractéristiques.

Pour Ricœur, qui reprend sur ce point les idées d'Aristote, la métaphore est plus qu'un ornement – elle « enseigne quelque chose, et ainsi contribue à ouvrir et découvrir un

⁸² Ricœur, *La Métaphore vive*, 28-29.

⁸³ Ricœur, *La Métaphore vive*, 68.

⁸⁴ Ricœur, *La Métaphore vive*, 229.

⁸⁵ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome I (Paris : Gallimard, 1966), 123.

autre champ de réalité que le langage ordinaire⁸⁶ ». Il ne s'agit donc pas d'une simple substitution qui ne change pas le contenu de l'énoncé. Ceci est en partie dû au fait que la métaphore crée de nouvelles ressemblances. Dans la rhétorique classique, la métaphore est souvent dite « trope par ressemblance » – elle indique une relation analogique qui existe déjà entre deux phénomènes ou objets. Ricœur souligne en revanche que celle-ci n'est pas donnée d'avance : « [...] la métaphore crée la ressemblance plutôt qu'elle ne la trouve et ne l'exprime⁸⁷. » On trouve donc un élément créateur dans la métaphore. Il ne s'agit pas simplement de choisir parmi des mots désignant des choses semblables au mot que l'on veut remplacer – le fait de s'exprimer métaphoriquement révèle des ressemblances entre des phénomènes ou objets, que l'on n'a souvent pas remarquées auparavant. Une métaphore peut donc nous faire voir les choses d'une nouvelle manière – et c'est ainsi que Ricœur peut dire qu'elle « enseigne quelque chose ».

Quand deux termes sont unis pour créer une métaphore, une « incongruence littérale » ou un « affrontement sémantique » émerge, mais par le biais de la métaphore, on arrive à une « congruence métaphorique », « [a] *new predicative meaning which emerges from the collapse of the literal meaning* »⁸⁸. En créant ce nouveau sens, la métaphore maintient pourtant la différence entre les deux termes. Ce point est très important pour Ricœur, qui souligne que la tension entre similarité et différence est une condition pour une métaphore réussie : « *In order that a metaphor obtains, one must continue to identify the previous incompatibility **through** the new compatibility*⁸⁹. » Dans la métaphore, il y a tension entre le mot métaphorique et le mot qu'il remplace, entre une interprétation littérale et une interprétation figurée et entre l'identité et la différence⁹⁰.

⁸⁶ Ricœur, *La Métaphore vive*, 191.

⁸⁷ Ricœur, *La Métaphore vive*, 298.

⁸⁸ Paul Ricœur, « The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling. » *Critical Inquiry* 5, no. 1 (1978) : 146-147. Les trois premières citations sont traduites par nous.

⁸⁹ Ricœur, « The Metaphorical Process, » 148.

⁹⁰ Ricœur, *La Métaphore vive*, 311.

La tension cognitive entre le même et l'autre fait de la métaphore un outil remarquablement adapté à la saisie des paradoxes que sont le temps et le vieillissement dans la *Recherche*. Les corps vieillis des invités à la matinée Guermantes sont profondément transformés, mais ils restent reconnaissables. Le narrateur souligne l'altérité de leurs visages en les décrivant comme des masques, mais il s'avère qu'il s'agit en fait de leur propre visage qui, malgré les changements subis, reste aussi le même. Comme nous allons tenter de le montrer, ces visages illustrent le fonctionnement du temps et du vieillissement proustiens, qui, d'un côté, représentent la transformation et la perte, et de l'autre, l'accumulation et la sauvegarde. Conformément à la métaphore telle que Ricœur la conçoit, ces corps que le narrateur perçoit comme déguisés en vieux sont à la fois similaires aux corps plus jeunes qu'ils étaient autrefois, et en même temps très différents de ceux-ci.

L'imagination ricœurienne est inextricablement liée au langage, et elle joue un rôle important dans la production de la nouvelle congruence et dans le maintien de l'incongruence que l'on trouve dans la métaphore. Ricœur écrit : « *Imagination, accordingly, is this **ability** to produce new kinds by assimilation and to produce them not **above** the differences, as in the concept, but in spite of and through the differences*⁹¹. » On remarque dans ces dernières citations le lien étroit entre l'imagination et la métaphore, qui dépendent toutes les deux d'une tension entre compatibilité et incompatibilité ou assimilation et différence.

Ricœur opère une distinction entre l'imagination reproductive et l'imagination productive. La première envisage la chose réelle comme l'original, et l'imaginée comme la copie. Cette conception de l'imagination s'est révélée dominante dans la pensée occidentale, mais Ricœur soutient que l'on peut aussi envisager une imagination qui n'est pas déterminée par un original⁹². Cette imagination, dite productive, se voit par exemple dans la fiction : « *Because fictions don't reproduce a previous reality, they*

⁹¹ Ricœur, « The Metaphorical Process, » 148.

⁹² George H. Taylor, « Ricœur's Philosophy of Imagination, » *Journal of French and Francophone Philosophy* 16, no. 1/2 (2006) : 96-97.

*may produce a new reality. They are not bound by an original that precedes them*⁹³. » Selon George Taylor, l'imagination poétique est pour Ricœur une sorte d'imagination productive, et Taylor écrit : « [...] *poetic imagination at its best also unfolds new dimensions of reality*⁹⁴. » En créant de nouvelles ressemblances tout en maintenant les différences, la métaphore nous donne accès à quelque chose de nouveau.

La conception ricœurienne de l'imagination productive est liée à sa vision de l'imagination comme *epochè* ou suspension de la référence ordinaire. Pour qu'une nouvelle manière de voir le monde émerge de la métaphore, il faut suspendre ou mettre entre parenthèses le sens littéral et la référence du langage descriptif ordinaire⁹⁵. Cette suspension permet de voir de nouvelles possibilités pour la redescription du monde⁹⁶. Comme la référence ordinaire est suspendue, la redescription n'est pas soumise aux contraintes d'un modèle situé dans le monde tel qu'il existe déjà. Il faut pourtant remarquer qu'il ne s'agit pas d'une suspension totale : il existe une tension entre la réalité et la potentialité, comparable à la tension entre similarité et différence dans la métaphore⁹⁷. La métaphore ouvre sur un monde possible, qui correspond à la nouvelle congruence qu'elle produit, et ce monde possible est maintenu en tension avec le monde tel que nous le connaissons – comme la nouvelle congruence l'est avec l'incongruence littérale.

La référentialité de la métaphore revient souvent dans les écrits ricœurains à ce sujet, et Ricœur cite régulièrement dans ce contexte ce qu'a écrit Roman Jakobson sur les différentes fonctions du langage. La fonction poétique est, selon Jakobson, caractérisée par la focalisation sur l'énoncé lui-même, et la fonction référentielle est donc moins importante, mais non absente. Jakobson écrit dans « Linguistique et poétique » :

⁹³ Paul Ricœur, « Lectures on Imagination, » (enregistrement sonore non publié, 1975) 14:19, cité dans Taylor, « Ricœur's Philosophy of Imagination, » 97.

⁹⁴ Taylor, « Ricœur's Philosophy of Imagination, » 97.

⁹⁵ Ricœur, « The Metaphorical Process, » 154.

⁹⁶ Ricœur, « The Metaphorical Process, » 154.

⁹⁷ Ricœur, « The Metaphorical Process, » 155.

La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n’oblitére pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë. À un message à double sens correspondent un destinataire dédoublé, un destinataire dédoublé et, de plus, une référence dédoublée – ce que soulignent nettement, chez de nombreux peuples, les préambules des contes de fée : ainsi, par exemple, l’exorde habituel des conteurs majorquins : « Aixó era y no era » (cela était et n’était pas)⁹⁸.

Pour Ricœur, Jakobson saisit ici les caractéristiques les plus importantes de la référence métaphorique : « *This expression [‘split reference’], as well as the wonderful ‘it was and it was not,’ contains in nuce all that can be said about metaphorical reference*⁹⁹. » La référence ambiguë et dédoublée se reflète dans la tension entre identité et différence, inhérente à la métaphore.

Souvent, la métaphore se sert d’un terme concret pour décrire un phénomène plus abstrait ou plus difficile à saisir – comme le temps ou le vieillissement. Reprenons l’exemple des masques métaphoriques que le temps personnifié applique aux personnages : ces masques « cachent » les visages des personnages que le narrateur a connus et rendent difficile la reconnaissance de ces personnages. En ce sens, les masques métaphoriques fonctionnent peu ou prou comme de véritables masques. Pourtant, étant donné que les personnages ne se sont pas en fait déguisés, les masques n’existent pas, et l’explication qu’ils fournissaient au narrateur s’évapore. Nous retrouvons donc la tension entre ce qui est et ce qui n’est pas, et celle-ci est liée à la tension entre la concrétisation du temps que sont les masques et le caractère pourtant insaisissable du temps.

Dans les conceptions traditionnelles de la métaphore, qui la considèrent comme un ornement surtout utilisé dans la littérature ou dans les discours à visée argumentative, on n’accorde pas une grande importance à la véracité de la métaphore. Mais pour Ricœur, la métaphore a la capacité d’enseigner et l’imagination peut dévoiler de nouvelles dimensions de la réalité. Selon Anne Simon, « [...] Ricœur démontre en effet

⁹⁸ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique, » dans *Essais de linguistique générale* (Paris : Les Éditions de Minuit, 1963), 238-239. Cité dans Ricœur, *La Métaphore vive*, 282.

⁹⁹ Ricœur, « The Metaphorical Process, » 153.

que la métaphore poétique, loin d'être un pur jeu de langage clos sur lui-même, est apte à exprimer la réalité la plus complexe [...]»¹⁰⁰.

La théorie cognitive de la métaphore

Dans les années 1970, les processus cognitifs liés aux langues et aux langages deviennent un objet d'étude, et la théorie cognitive de la métaphore est lancée en 1980. Nous la présenterons ci-après en nous focalisant sur les aspects les plus pertinents pour l'analyse littéraire. Pour des présentations plus approfondies, on peut consulter les ouvrages *Metaphor : a Practical Introduction*¹⁰¹ par Zoltan Kövecses et *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*¹⁰², qui couvrent le développement de la théorie cognitive de la métaphore pendant les dernières décennies.

Metaphors We Live by

En 1980 paraît l'ouvrage influent *Metaphors We Live by*¹⁰³. Dans cet ouvrage, George Lakoff et Mark Johnson présentent leur théorie cognitive¹⁰⁴ de la métaphore. Selon cette théorie, la métaphore joue un rôle fondamental dans la cognition humaine et par conséquent elle occupe une place importante dans le langage – aussi bien dans le langage de tous les jours que dans le langage poétique. Lakoff et Johnson rompent avec les conceptions traditionnelles de la métaphore quand ils soutiennent que la métaphore est avant tout un phénomène de la pensée. Ils la définissent ainsi : « *The essence of metaphor is understanding and experiencing one kind of thing in terms of another*¹⁰⁵. »

¹⁰⁰ Anne Simon, « Proust et Ricœur : l'herméneutique impossible, » *Esprit* Mars/avril, no. 3 (2006) : 123.

¹⁰¹ Zoltán Kövecses, *Metaphor : A Practical Introduction*, 2. éd. (Oxford : Oxford University Press, 2010).

¹⁰² Raymond W. Gibbs jr., éd. *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* (New York : Cambridge University Press, 2008).

¹⁰³ George Lakoff et Mark Johnson, *Metaphors We Live by* (Chicago : University of Chicago Press, 2003). Traduit en français sous le titre *Les Métaphores dans la vie quotidienne*.

¹⁰⁴ Connue aussi sous le nom de théorie conceptuelle de la métaphore.

¹⁰⁵ Lakoff et Johnson, *Metaphors We Live by*, 5.

La métaphore est donc beaucoup plus qu'un ornement, et elle est moins dépendante de son expression linguistique que dans les vues traditionnelles de la métaphore.

Pour désigner les structures de pensée que sont les métaphores selon la théorie cognitive, Lakoff et Johnson emploient le terme *métaphore conceptuelle*. Les métaphores conceptuelles sont des structures abstraites sur lesquelles sont fondées les expressions linguistiques métaphoriques. Lakoff et Johnson distinguent donc la métaphore de ses expressions linguistiques : une métaphore conceptuelle peut être exprimée d'un grand nombre de manières différentes, et par conséquent, différentes expressions métaphoriques peuvent être des réalisations linguistiques d'une même métaphore conceptuelle. Prenons comme exemple la métaphore conceptuelle fondamentale TEMPS EST ESPACE¹⁰⁶. Elle est à la base d'expressions métaphoriques telles que « le week-end n'est pas loin », « entrer dans le nouvel an » et « au seuil des temps¹⁰⁷ », la dernière étant une expression tirée de « Combray ».

TEMPS EST ESPACE est une métaphore conceptuelle conventionnelle. Les êtres humains comprennent le temps à l'aide du concept de l'espace, et par conséquent, on trouve beaucoup d'expressions fondées sur cette métaphore dans le langage courant. Les expressions conventionnelles des métaphores conceptuelles conventionnelles ne nous surprennent pas, et souvent, on ne remarque pas qu'il s'agit en fait d'une métaphore. Quant au « seuil des temps », c'est une expression non-conventionnelle d'une métaphore conceptuelle conventionnelle. Nous reviendrons aux différentes manières dont les métaphores conceptuelles conventionnelles peuvent être manipulées pour créer de nouvelles expressions que l'on trouve souvent dans les textes littéraires ou poétiques.

Les métaphores non-conventionnelles, souvent dites ingénieuses, ne font pas partie de notre manière ordinaire de concevoir le monde, et ne se retrouvent donc pas dans les expressions conventionnelles du langage ordinaire. Lakoff et Johnson écrivent : « *Such*

¹⁰⁶ Pour distinguer les métaphores conceptuelles de leurs expressions linguistiques, Lakoff et Johnson les mettent en petites capitales.

¹⁰⁷ *RTP*, I, 6.

*metaphors are capable of giving us a new understanding of our experience*¹⁰⁸. » En prenant comme point de départ la métaphore conceptuelle non-conventionnelle L'AMOUR EST UNE ŒUVRE D'ART COLLABORATIVE, ils montrent aussi comment la compréhension formée par une métaphore peut avoir des conséquences pour nos actions : si l'on comprend l'amour comme une folie¹⁰⁹, on a peut-être tendance à le subir sans se charger de le soutenir activement, alors que si l'on le comprend comme une œuvre d'art collaborative, on agit probablement différemment¹¹⁰.

Selon la théorie cognitive de la métaphore, la similarité entre les deux domaines n'est pas une similarité préexistante – c'est la métaphore qui la crée. Les métaphores conventionnelles faisant partie de notre conception du monde, nous ne nous rendons pas compte du fait que les similarités conventionnelles n'existent pas forcément indépendamment de la métaphore : « [...] *many of the similarities that we perceive are a result of conventional metaphors that are part of our conceptual system*¹¹¹. » Il en est de même des métaphores ingénieuses.

La similarité créée par la métaphore est, selon la théorie cognitive, une similarité partielle. La métaphore consiste en l'application de certaines caractéristiques d'un domaine source à un domaine cible. Dans la métaphore TEMPS EST ESPACE, nous concevons le temps – domaine cible – à l'aide de l'espace – domaine source. Pourtant, tous les attributs de l'espace ne sont pas appliqués au temps. La métaphore « *highlights certain aspects [...], downplays others, and hides still others*¹¹² ».

En créant de nouvelles similarités, la métaphore est capable de nous fournir de nouvelles manières de comprendre le monde, et selon Lakoff et Johnson, cette compréhension est tout aussi « vraie » qu'une compréhension non-métaphorique.

¹⁰⁸ Lakoff et Johnson, *Metaphors We Live by*, 139.

¹⁰⁹ L'AMOUR EST UNE FOLIE est une métaphore conceptuelle conventionnelle qui explique des expressions telles que « être fou de quelqu'un » et « délire amoureux ».

¹¹⁰ Lakoff et Johnson, *Metaphors We Live by*, 142.

¹¹¹ Lakoff et Johnson, *Metaphors We Live by*, 147.

¹¹² Lakoff et Johnson, *Metaphors We Live by*, 149.

Lakoff et Johnson refusent l'idée d'une vérité objective et absolue, mais ils n'adhèrent pas non plus à un relativisme absolu. Leur alternatif à l'objectivisme et au subjectivisme est nommé « *experientialism* ». Selon ce point de vue, la vérité dépend de la compréhension, et donc de notre système conceptuel. Ce système conceptuel n'est pas absolu et universel, mais il n'est pas non plus complètement individuel : « *Though there is no absolute objectivity, there can be a kind of objectivity relative to the conceptual system of a culture*¹¹³. » De l'autre côté, la position « expérimentaliste » admet aussi que l'imagination joue un rôle dans la métaphore. Pour Lakoff et Johnson, la métaphore réunit l'imagination et la raison dans une « rationalité imaginative »¹¹⁴.

La métaphore poétique selon la théorie cognitive

Dans leur ouvrage *More than Cool Reason : a Field Guide to Poetic Metaphor*, George Lakoff et Mark Turner traitent de la métaphore poétique¹¹⁵. Ils avancent que la métaphore poétique fonctionne largement de la même manière que la métaphore conceptuelle du langage de tous les jours, mais que les écrivains peuvent manipuler les métaphores préexistantes pour obtenir des effets poétiques. La métaphore poétique est donc, comme la métaphore du langage courant, un phénomène de la pensée – une structure cognitive qui consiste en l'application de certaines caractéristiques d'un domaine à un autre et qui est susceptible d'être exprimée de différentes manières. C'est la façon dont l'écrivain se sert de la métaphore qui permet de la distinguer des expressions métaphoriques courantes du langage de tous les jours.

Lakoff et Turner décrivent des degrés d'éloignement par rapport aux expressions métaphoriques conventionnelles¹¹⁶. Un poète peut mettre en vers et agencer syntaxiquement des expressions métaphoriques conventionnelles, ce qui, selon Lakoff

¹¹³ Lakoff et Johnson, *Metaphors We Live by*, 193.

¹¹⁴ Lakoff et Johnson, *Metaphors We Live by*, 193. Notre traduction de l'anglais « *imaginative rationality* ».

¹¹⁵ George Lakoff et Mark Turner, *More than Cool Reason : A Field Guide to Poetic Metaphor* (Chicago : University of Chicago Press, 1989).

¹¹⁶ Voir Lakoff et Turner, *More than Cool Reason*, 51-52.

et Turner, produit « *a lot of lame, feeble, and trite verse* »¹¹⁷. Mais les poètes ont aussi la possibilité d'employer des métaphores conceptuelles conventionnelles de manière plus originale qui rendent les images plus frappantes et font réfléchir le lecteur. Nous verrons ci-dessous les quatre catégories de manipulations définies par Lakoff et Turner. Il existe aussi des textes littéraires et poétiques dans lesquels l'écrivain crée des métaphores entièrement nouvelles ou déstabilise entièrement des métaphores conventionnelles pour rompre avec notre manière habituelle de penser.

Les quatre procédés de manipulation

Les poètes peuvent, pour manipuler une métaphore conventionnelle, avoir recours à quatre procédés différents : la métaphore peut être *étendue*, *élaborée*, *remise en cause* ou *composée*¹¹⁸.

L'extension d'une métaphore conceptuelle consiste en un élargissement de sa portée. Dans une métaphore étendue est donc inclus un plus grand nombre des caractéristiques du domaine source que dans l'emploi conventionnel de la métaphore. Lakoff et Turner donnent comme exemple cette citation célèbre du monologue d'Hamlet :

*To sleepe, perchance to Dreame; I, there's the rub,
For in that sleepe of death, what dreames may come*¹¹⁹

Ici, en parlant de la mort comme un sommeil, Shakespeare inclut la possibilité de rêver – aspect qui ne fait pas partie des expressions conventionnelles de la métaphore LA MORT EST UN SOMMEIL¹²⁰.

Quand un poète élabore une métaphore, il spécifie certaines caractéristiques d'une nouvelle manière. Un des exemples que donnent Lakoff et Turner est tiré d'un poème

¹¹⁷ Lakoff et Turner, *More than Cool Reason*, 51.

¹¹⁸ Voir Lakoff et Turner, *More than Cool Reason*, 67-72 pour la présentation de ces quatre manières de manipuler une métaphore.

¹¹⁹ William Shakespeare, *Hamlet*, (Oxford : Bodleian Libraries), <https://firstfolio.bodleian.ox.ac.uk/download/text-pdfs/F-ham.pdf>, 46. Lakoff et Turner citent une autre version, mais sans donner d'informations bibliographiques. La ponctuation et l'orthographe de l'extrait cité ici diffèrent donc quelque peu de la version citée dans *More than Cool Reason*.

¹²⁰ Lakoff et Turner, *More than Cool Reason*, 67.

de Horace, dans lequel la mort est décrite comme « *the eternal exile of the raft* »¹²¹. Il s'agit ici d'une élaboration de la métaphore LA MORT EST UN DÉPART. Le fait d'être absent devient exil, et le véhicule pour le départ devient un radeau. Ce départ est donc plus spécifique que celui que nous trouvons dans les expressions conventionnelles de cette métaphore.

Les procédés d'extension et d'élaboration peuvent être difficiles à distinguer l'un de l'autre. Reprenons l'exemple « au seuil des temps », tiré de « Combray », pour montrer comment on peut interpréter une expression métaphorique à la fois comme une expression étendue et élaborée. Nous avons vu que c'est la métaphore conventionnelle TEMPS EST ESPACE qui est à la base de cette expression. Le seuil attribué au temps peut impliquer plusieurs choses. D'abord, quand on se trouve au seuil, on est souvent dehors, ou à la limite entre deux espaces. Le seuil du temps suggère donc que l'on peut sortir du et entrer dans le temps – on est plus libre par rapport au temps que l'on ne l'est normalement. En ce sens, on peut argumenter qu'un plus grand nombre des qualités de l'espace sont attribués au temps – on peut se déplacer dans le temps d'une manière qui ressemble plus aux déplacements que nous faisons dans l'espace. Cette interprétation s'accorde donc bien avec l'extension. Pourtant, on pourra aussi argumenter que l'attribution d'un seuil au temps présuppose une spécification de l'espace. Tous les espaces n'ont pas de seuil, donc le lecteur est dirigé vers une compréhension de l'espace comme une salle ou une maison. Si l'on choisit cette interprétation, il s'agira plutôt d'une élaboration où l'espace est spécifié. Cristina Flores Moreno fait remarquer que ces deux procédés consistent en un ajout de contenu conceptuel, et qu'il est difficile de les distinguer l'un de l'autre¹²².

Nous verrons, surtout dans les chapitres sur les métaphores théâtrales, sculpturales et picturales, que des métaphores conceptuelles conventionnelles qui permettent de décrire les personnes comme des masques, des statues, des portraits etc. sont étendues

¹²¹ Lakoff et Turner, *More than Cool Reason*, 67.

¹²² Cristina Flores Moreno, « Time, Life and Death Metaphors in Shakespeare's Sonnets : The Lakoffian Approach to Poetic Metaphor, » *Revista española de lingüística aplicada* 13 (1998-1999) : 291-293.

et élaborées dans le « Bal de têtes ». Dans le langage courant, elles sont souvent employées pour désigner une expression figée, une manque d'expressivité ou une ressemblance entre plusieurs personnes, mais Proust, s'intéressant au processus de vieillissement, inclut le processus de création, et parfois celui d'effritement des œuvres d'art que sont devenues les personnages vieilliss.

Les poètes peuvent aussi se servir des métaphores conceptuelles conventionnelles afin de « [...] *point out, and call into question, the boundaries of our everyday metaphorical understandings of important concepts* »¹²³. Proust nous en donne un exemple par la voix de la domestique Françoise quand elle dit : « [...] mon temps n'est pas si cher ; celui qui l'a fait ne nous l'a pas vendu¹²⁴. » Elle remet en cause les deux métaphores LE TEMPS EST UNE DENRÉE DE GRANDE VALEUR et LE TEMPS EST UNE RESSOURCE LIMITÉE¹²⁵ en affirmant que le temps lui a été donné, et qu'il n'a pas une très grande valeur.

Le quatrième procédé décrit par Lakoff et Turner est la composition, et c'est à celui-ci qu'ils attribuent la plus grande force, la caractérisant comme « *perhaps the most powerful of all ways in which poetic thought goes beyond the ordinary way we use conventional metaphoric thought*¹²⁶ ». Selon Lakoff et Turner, l'une des caractéristiques de la pensée poétique est justement l'emploi simultané de plusieurs métaphores conceptuelles. Dans la *Recherche*, il se trouve de nombreux passages dans lesquels plusieurs métaphores sont entremêlées. Prenons comme exemple un court passage qui démontre clairement cette caractéristique de l'écriture proustienne. Il s'agit d'un extrait tiré d'un paragraphe consacré à la description des feuilles et des fleurs de tilleul de la tante Léonie, dans lequel le narrateur réfléchit sur la vie, le vieillissement et la mort de celles-ci : « Cette flamme rose de cierge, c'était leur couleur encore, mais à demi éteinte et assoupie dans cette vie diminuée qu'était la leur maintenant et qui est

¹²³ Lakoff et Turner, *More than Cool Reason*, 69.

¹²⁴ *RTP*, I, 55.

¹²⁵ C'est nous qui traduisons de l'anglais « *TIME IS A VALUABLE COMMODITY* » et « *TIME IS A LIMITED RESOURCE* ». Voir Lakoff et Johnson, *Metaphors We Live by*, 7-9.

¹²⁶ Lakoff et Turner, *More than Cool Reason*, 70.

comme le crépuscule des fleurs¹²⁷. » En envisageant la durée de vie de ces feuilles et de ces fleurs, le narrateur se sert de métaphores conceptuelles souvent employées pour décrire la vie des êtres humains : LA VIE EST UNE FLAMME, LA VIE EST UNE JOURNÉE et LA MORT EST UN SOMMEIL. La couleur des feuilles est « à demi éteinte », ce qui évoque la métaphore de la flamme, et elle est aussi décrite comme « assoupie », ce qui fait penser au sommeil. L'emploi du « crépuscule » pour décrire une phase de la vie s'appuie sur la métaphore selon laquelle la vie est une journée. Ce mélange de métaphores permet d'exprimer des aspects différents du phénomène qu'elles décrivent, la perception subjective des feuilles de tilleul, et ainsi de rendre compte de sa complexité.

Étant connu pour ses réseaux métaphoriques denses et complexes, Proust se sert souvent du procédé de la composition. Nous verrons dans les analyses qui suivent qu'un grand nombre des descriptions des personnages vieillissants contiennent des expressions fondées sur plusieurs métaphores conceptuelles qui s'entremêlent. La description examinée dans le chapitre sur le duc de Guermantes est un exemple particulièrement frappant de ce procédé.

Métaphores-images

Lakoff et Turner traitent aussi de la métaphore-image¹²⁸ dans *More than Cool Reason*. Ce type de métaphore consiste non en une application d'une structure cognitive à une autre, mais en une application d'une image visuelle à un domaine ou à une autre image visuelle¹²⁹. Nous reviendrons au « *fétichisme du lieu*¹³⁰ » attribué au narrateur par Gérard Genette, mais les exemples qu'il donne pour l'illustrer, peuvent aussi servir comme des exemples de métaphores-images. Il s'agit de descriptions de différents clochers, qui sont vus comme des épis, des poissons, des coquillages, une brioche

¹²⁷ RTP, I, 51.

¹²⁸ « *Image metaphor* » en anglais.

¹²⁹ Lakoff et Turner, *More than Cool Reason*, 89-90.

¹³⁰ Gérard Genette, « Métonymie chez Proust, » dans *Figures III* (Paris : Seuil, 1972), 46. Voir pp. 61-62.

etc.¹³¹. Bien que ces métaphores puissent évoquer d'autres caractéristiques du clocher que les visuelles, il nous semble pourtant que ce qui est principalement appliqué aux clochers dans ce contexte, ce sont des images visuelles.

Les métaphores-images se distinguent des autres métaphores par leur caractère unique : « *The proliferation of detail in the images limits image-mappings¹³² to highly specific cases. That is why we refer to them as 'one-shot'¹³³.* » Ces métaphores ne font donc généralement pas partie de notre système conceptuel. Si l'on reprend les exemples de Genette, on voit que ces métaphores sont difficilement attribuables à une métaphore conceptuelle plus générale.

Lakoff et Turner soulignent que les métaphores-images peuvent « *trigger and reinforce metaphors that map conceptual knowledge and inferential structure¹³⁴* ». Les images visuelles peuvent évoquer d'autres métaphores conceptuelles, et ainsi provoquer des associations ou les renforcer. Dans le « Bal de têtes », le narrateur décrit le duc de Guermantes en employant des métaphores liées à l'image d'« un rocher dans la tempête¹³⁵ ». Dans cette description, nous trouvons des métaphores-images qui soutiennent la notion du rocher : « [...] les mèches blanches de sa magnifique chevelure moins épaisse venaient souffleter de leur écume le promontoire envahi du visage¹³⁶. » Pour décrire les cheveux du duc, le narrateur se sert donc de l'image visuelle de l'écume, l'appliquant sur celle des cheveux blancs.

¹³¹ Genette, « Métonymie chez Proust, » 42-44.

¹³² Le mot anglais « *mapping* » vient du domaine des mathématiques, et peut être traduit par le mot français « application ». Selon la théorie cognitive de la métaphore, certaines caractéristiques du domaine source sont « appliquées » au domaine cible de la métaphore, et c'est ainsi que la similarité métaphorique est créée.

¹³³ Lakoff et Turner, *More than Cool Reason*, 91.

¹³⁴ Lakoff et Turner, *More than Cool Reason*, 92.

¹³⁵ *RTP*, IV, 594. Nous reviendrons à ce passage dans le chapitre consacré à la description du duc de Guermantes.

¹³⁶ *RTP*, IV, 595.

Personnification

Pour Lakoff et Turner, la personnification est une sorte de métaphore rendue possible par la métaphore conceptuelle très générale LES ÉVÉNEMENTS SONT DES ACTIONS¹³⁷. Cette métaphore permet d'attribuer un agent à des événements qui n'en ont pas, comme le passage du temps :

Because changes are events, they can be understood via the EVENTS ARE ACTIONS metaphor as acts on the part of an agent who is effecting the change. Because changes occur as time passes, it is possible to personify time itself as being the agent of change, that is, to see time generally as a changer. But what kind of changer time is will depend on what is changing, how it is changing, and how we conceive of that change by still other metaphors¹³⁸.

Nous arrivons donc à une métaphore un peu plus spécifique que LES ÉVÉNEMENTS SONT DES ACTIONS : LE TEMPS EST QUELQU'UN QUI PROVOQUE DES CHANGEMENTS¹³⁹. Dans le « Bal de têtes », cette métaphore est combinée avec, entre autres, la métaphore LES PERSONNES SONT DES ŒUVRES D'ART. Les changements provoqués par le temps sont donc conçus comme le résultat du travail d'un artiste, et nous arrivons ainsi à la métaphore ou la personnification encore un peu plus spécifique LE TEMPS EST UN ARTISTE¹⁴⁰.

Métaphore et comparaison

Nous avons vu que, selon la théorie cognitive, la métaphore était plus que l'expression linguistique métaphorique que rencontre un lecteur. Étant donné que la métaphore est un phénomène de la pensée, son expression linguistique est secondaire. Par conséquent, la figure souvent appelée comparaison est considérée comme une expression métaphorique par Lakoff et Turner. Ils remarquent à propos de la distinction entre métaphore et comparaison :

¹³⁷ Lakoff et Turner, *More than Cool Reason*, 38. (C'est nous qui traduisons de l'anglais: *EVENTS ARE ACTIONS*.)

¹³⁸ Lakoff et Turner, *More than Cool Reason*, 40.

¹³⁹ *TIME IS A CHANGER* en anglais.

¹⁴⁰ Rappelons que le temps est souvent, depuis le Moyen Âge, représenté comme un vieil homme. Voir l'ouvrage *Studies in Iconology* pour une analyse du développement de la personnification du temps. (Panofsky, « Father Time ».)

This attempt to define metaphor in terms of syntactic form misses entirely what metaphor is about: the understanding of one concept in terms of another. Statements of both forms can employ conceptual metaphor. The kind called a simile simply makes a weaker claim¹⁴¹.

La seule différence entre une expression métaphorique et ce que la rhétorique traditionnelle nomme une comparaison est donc la force avec laquelle l'énonciateur relie les deux domaines.

Nous verrons que Proust emploie souvent des comparaisons dans ses passages chargés d'expressions métaphoriques. Ces comparaisons font partie des réseaux métaphoriques complexes de la *Recherche*, et s'appuient sur les mêmes métaphores conceptuelles que les autres expressions métaphoriques. Il nous semble donc que nos analyses perdraient des aspects pertinents, importants et intéressants des métaphores proustiennes si nous ne tenions pas compte de ces comparaisons. Nous adopterons par conséquent la vue cognitive de la comparaison.

Critique et développements récents de la théorie cognitive

Critique de la théorie cognitive

La théorie cognitive de la métaphore rompt avec les vues traditionnelles de la métaphore, et beaucoup de chercheurs ont été, et sont toujours, critiques envers cette théorie. Dans son article « Why Do Some People Dislike Conceptual Metaphor Theory? », Raymond W. Gibbs synthétise la critique envers la théorie cognitive de la métaphore et y répond¹⁴². Un des points principaux concerne la fondation empirique de cette théorie¹⁴³. Dans *Metaphors We Live by*, les auteurs donnent des exemples tirés du langage de tous les jours, mais ils n'examinent pas des énoncés authentiques. Ce sont Lakoff et Johnson qui ont construit ou choisi les expressions métaphoriques qu'ils présentent, et l'on peut donc se demander à quel point leurs conclusions sont universelles. Les opposants de la théorie ont aussi réclamé des preuves non-

¹⁴¹ Lakoff et Turner, *More than Cool Reason*, 133.

¹⁴² Raymond W. Gibbs jr., « Why Do Some People Dislike Conceptual Metaphor Theory? », *Cognitive semiotics* 5, no. 1–2 (2009).

¹⁴³ Gibbs jr., « Why Do Some People Dislike Conceptual Metaphor Theory? », 19.

linguistiques du caractère cognitif de la métaphore¹⁴⁴. Nous n'entrerons pas dans les détails du fonctionnement neurologique de la production et de la compréhension métaphorique, mais remarquons que selon Gibbs, des études de corpus et des études expérimentales ont démontré que la métaphore est plus qu'un phénomène purement linguistique¹⁴⁵. Aujourd'hui, la théorie cognitive est l'approche dominante de la métaphore.

Avec le « tournant cognitif », l'intérêt pour la métaphore s'est étendu bien au-delà du domaine du langage littéraire et de la rhétorique. Dans *Metaphors We Live by*, Lakoff et Johnson cherchent à démystifier la métaphore. Elle n'est plus le résultat de l'inspiration exceptionnelle d'un écrivain ou d'un orateur pourvu d'un talent extraordinaire – elle fait partie du système conceptuel de tous les êtres humains, et les expressions métaphoriques foisonnent dans le langage de tous les jours. De ce fait, beaucoup de spécialistes de littérature étaient sceptiques, et restent sceptiques, quant à l'utilité de la théorie cognitive pour leur domaine. Selon Monika Fludernik, deux aspects de la théorie cognitive posent problème pour les études littéraires :

*For literary critics, then, cognitive metaphor theory has been problematic on two accounts: one, universality or reductivism in opposition to textual specificity; and, two, its theoretical position regarding the creativity or originality of metaphors*¹⁴⁶.

Metaphors We Live by étant paru en 1980, il y a pourtant eu des développements qui résolvent certains aspects de ces problèmes.

Développements récents de la théorie cognitive de la métaphore

Le contexte

Certains théoriciens, parmi eux Zoltan Kövecses, qui est un spécialiste influent de la métaphore, ont souligné le rôle joué par le contexte dans l'emploi d'expressions métaphoriques. Pour Kövecses, ce trait concerne l'emploi des métaphores dans

¹⁴⁴ Gibbs jr., « Why Do Some People Dislike Conceptual Metaphor Theory? », 25.

¹⁴⁵ Gibbs jr., « Why Do Some People Dislike Conceptual Metaphor Theory? », 25.

¹⁴⁶ Monika Fludernik, « Introduction. » dans *Beyond Cognitive Metaphor Theory : Perspectives on Literary Metaphor*, éd. Monika Fludernik (New York : Routledge, 2011), 6.

différents domaines, y compris celui de la littérature. Il écrit dans son article « Metaphor and Poetic Creativity : A Cognitive Linguistic Account » : « *I claim [...] that the effect of context may be in part responsible for the creative use of metaphor in poetry*¹⁴⁷. » En analysant les expressions métaphoriques de plusieurs poèmes, il montre comment les choix de métaphores sont souvent influencés par le contexte – soit le contexte de l’auteur : son environnement physique, le contexte culturel et social, les « entités du discours »¹⁴⁸ etc., soit le contexte fourni par le texte lui-même. Le contexte n’occupe pas une place significative dans la théorie de Lakoff et Turner, et pour Kövecses, les quatre procédés de manipulation proposés par ces auteurs ne sauraient rendre compte de tous les emplois poétiques de la métaphore¹⁴⁹.

Le rôle du contexte est reconnu par les chercheurs proustiens depuis longtemps. Dans « Métonymie chez Proust », Genette soutient que les métaphores proustiennes sont motivées par des relations métonymiques. Il écrit par rapport à l’exemple déjà évoqué des clochers-poissons : « [...] c’est la pensée du bain, la proximité (spatiale, temporelle, psychologique) de la mer qui oriente vers une interprétation aquatique le travail de l’imagination métaphorique¹⁵⁰. » Selon Kövecses, ce trait n’est pas spécifique à Proust, mais nous verrons surtout que le contexte constitué par l’univers textuel est clairement reflété dans les métaphores proustiennes. Nous reviendrons à ce point et à Genette dans le sous-chapitre sur la métaphore proustienne.

« *Blending* »

Mark Turner, un des auteurs de *More than Cool Reason*, a plus récemment travaillé avec Gilles Fauconnier pour développer ce que l’on appelle « *cognitive blending theory* » ou « *cognitive integration theory* ». Cette théorie concerne plus généralement la cognition humaine et englobe des phénomènes autres que la métaphore, mais la

¹⁴⁷ Zoltán Kövecses, « Metaphor and Poetic Creativity : A Cognitive Linguistic Account, » *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica* 1, no. 2 (2009) : 182.

¹⁴⁸ Kövecses, « Metaphor and Poetic Creativity, » 185-192. Notre traduction de l’anglais « *entities of discourse* », page 185.

¹⁴⁹ Kövecses, « Metaphor and Poetic Creativity, » 182.

¹⁵⁰ Genette, « Métonymie chez Proust, » 43.

métaphore en constitue pourtant un aspect important¹⁵¹. Selon cette théorie, les métaphores conceptuelles consistent en des liens plus complexes entre domaines que l'application de caractéristiques d'un domaine source à un domaine cible, qui est le modèle « classique » de la théorie cognitive de la métaphore. En se mélangeant (« *blending* »), des aspects des différents domaines sont réunis dans un nouveau domaine que l'on pourrait appeler « espace mélangé ». La métaphore ne va donc pas dans un seul sens – les différents domaines peuvent tous contribuer à l'espace mélangé.

L'interaction entre différents domaines est intéressante et pourrait être pertinente pour notre thèse. Nous avons pourtant choisi de ne pas nous servir de cette théorie. Il y a plusieurs raisons à cela. La plus importante concerne son manque de simplicité. Nous analyserons des extraits de la *Recherche* dans lesquels on trouve un grand nombre d'expressions métaphoriques qui s'entremêlent en créant des réseaux métaphoriques. Nous emploierons la théorie cognitive de la métaphore afin de démêler ces réseaux. En identifiant des métaphores conceptuelles qui sont à la base de plusieurs expressions métaphoriques, nous rendrons plus compréhensibles les passages métaphoriques denses de Proust. Ce faisant, nous irons à l'encontre des critiques qui trouvent la théorie cognitive de la métaphore trop simplificatrice pour rendre compte de la métaphore poétique. Si nos analyses se bornaient à identifier des métaphores conceptuelles derrière les expressions métaphoriques, nous serions d'accord avec ces critiques. Mais Lakoff et Turner soulignent eux-mêmes que cela ne représente qu'une étape de l'analyse proprement littéraire :

*It is important to see, however, that all the detailed analysis we have given does not constitute a literary-critical treatment of the poem. Various literary critics concern themselves with reading a poem by bringing to bear a host of issues [...]. What we are concerned to provide throughout this book is instead a prerequisite to any such discussion, namely, a linguistic and rhetorical analysis of the role of metaphor in the way we understand a poem*¹⁵².

¹⁵¹ Gilles Fauconnier et Mark Turner, *The Way We Think : Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities* (New York : Basic Books, 2002). Voir pp. 39-50 pour une explication du fonctionnement de « *blending* » en général, et 154-159 pour une explication des « intégrations métaphoriques ».

¹⁵² Lakoff et Turner, *More than Cool Reason*, 159.

Dans notre approche des textes proustiens, il s'agira d'abord d'identifier des métaphores conceptuelles, pour passer ensuite à une discussion de l'emploi de celles-ci dans le contexte actuel. Dans le cas du « Bal de têtes », cette discussion portera sur la relation entre les métaphores et la conception proustienne du temps et du vieillissement, et sur la manière dont le moi vieillissant est construit et exploré à travers les métaphores.

Nous reviendrons à l'autre principale raison pour laquelle nous ne tiendrons pas compte de la théorie de « conceptual blending » ; nous nous limitons à mentionner ici que cette théorie, comme la théorie cognitive de la métaphore, ne reconnaît pas l'idée ricœurienne de tension dans la métaphore. Un « mélange » est toujours partiel¹⁵³, et la différence n'est donc pas maintenue dans la similarité.

La métaphore proustienne

La métaphore occupe une place centrale dans l'esthétique proustienne, ce qui se voit par le nombre étonnant de métaphores dans la *Recherche* aussi bien que dans les réflexions esthétiques où le rôle de la métaphore est explicité. En plus de la *Recherche*, nous nous servirons aussi d'autres textes de Proust pour cerner la conception proustienne de la métaphore, notamment l'article « À propos du 'style' de Flaubert »¹⁵⁴ et la préface à *Tendres stocks*¹⁵⁵ de Paul Morand.

Métaphore et mémoire

La métaphore et la mémoire¹⁵⁶ entretiennent une relation étroite et complexe dans la *Recherche*. Nous reconnaissons aussi des liens entre ces deux concepts dans la vie quotidienne. Quand on est confronté à un objet ou une situation qui ressemble à

¹⁵³ Joseph Grady, Todd Oakley, et Seana Coulson, « Blending and Metaphor, » dans *Metaphor in Cognitive Linguistics: Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference, Amsterdam, July 1997*, éd. Raymond W. Gibbs et Gerard J. Steen (Amsterdam : John Benjamins, 1999), 115.

¹⁵⁴ CSB, 586-600.

¹⁵⁵ CSB, 606-616.

¹⁵⁶ Remarquons que la mémoire est une faculté de l'esprit et qu'elle fait partie de la cognition humaine.

quelque chose dans le passé, le souvenir de l'objet ou la situation du passé peut être évoqué. On dit même qu'une chose qui ressemble à une autre « rappelle » cette dernière. Chez Proust, cette relation est encore approfondie par l'importance attribuée à la métaphore et à la mémoire pour l'œuvre d'art.

On connaît la distinction proustienne entre la mémoire volontaire et la mémoire involontaire. La première est la mémoire de l'intelligence. Les souvenirs provenant de cette mémoire sont toujours accessibles – il suffit d'y penser pour les évoquer. Les souvenirs racontés dans « Combray », avant l'épisode de la madeleine, sont issus de la mémoire volontaire, mais ils ne constituent qu'une petite partie de l'enfance du narrateur :

C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de Bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit [...]¹⁵⁷.

Le pan lumineux de la mémoire volontaire s'oppose ici aux indistinctes ténèbres qui l'entourent. Quand le narrateur pense à son enfance, il n'a accès qu'à ce pan – il ne se souvient que du drame du coucher. Seule la mémoire involontaire peut éclaircir les autres parties du passé.

La mémoire volontaire est caractérisée par une certaine distance : « Certes, on peut prolonger les spectacles de la mémoire volontaire qui n'engage pas plus des forces de nous-même que feuilleter un livre d'images¹⁵⁸. » Elle ne nous engage pas, et l'emploi du livre d'images comme illustration, souligne également que l'on assume un rôle de spectateur en se souvenant de son passé.

La mémoire involontaire, en revanche, permet au narrateur de revivre des moments de son passé. Dans « Combray », le goût de la célèbre madeleine frappe le narrateur, lui donnant un sentiment de plaisir inexplicable. Il s'avère que ce goût est le même que

¹⁵⁷ *RTP*, I, 43.

¹⁵⁸ *RTP*, IV, 452.

celui des miettes de madeleine trempées dans la tisane que la tante Léonie donnait au narrateur enfant, et avec ce souvenir, tout Combray surgit des « ténèbres ». Il y a aussi plusieurs moments où la mémoire involontaire fait revivre le passé dans *Le Temps retrouvé*. En butant contre un pavé, le narrateur est transporté à Venise et aux « dalles inégales du baptistère de Saint-Marc¹⁵⁹ », le bruit d'une cuillère contre une assiette lui fait entendre le bruit d'un marteau lors d'un voyage en train¹⁶⁰, la raideur d'une serviette évoque la sensation d'une serviette raide à Balbec¹⁶¹, et le livre *François le Champi* que le narrateur trouve dans la bibliothèque du prince de Guermantes ressuscite l'enfant qu'il était quand sa mère lui a lu ce livre à Combray¹⁶².

Dans tous ces épisodes, la mémoire involontaire est déclenchée par une similarité entre un objet, une sensation ou une situation dans le présent et une expérience analogue dans le passé. En réfléchissant sur la mémoire involontaire, le narrateur emploie l'expression « le miracle d'une analogie¹⁶³ ». Il s'agit donc d'une sorte de relation comparable à une relation métaphorique entre le passé et le présent, et en s'apercevant de cette relation, le narrateur trouve aussi leur essence commune et atemporelle. Dans *Le Temps retrouvé*, nous trouvons ce passage :

Mais 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. Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps¹⁶⁴.

Les sensations correspondantes sont placées « à la fois dans le présent et dans le passé », et elles évoquent les mêmes émotions chez le narrateur, lui montrant qu'en

¹⁵⁹ RTP, IV, 446.

¹⁶⁰ RTP, IV, 446-447.

¹⁶¹ RTP, IV, 447.

¹⁶² RTP, IV, 462.

¹⁶³ RTP, IV, 450.

¹⁶⁴ RTP, IV, 451.

dépit de la distance dans le temps, les situations sont semblables et qu'elles doivent donc avoir une essence commune. Il y a donc une sorte d'interaction entre le présent et le passé. Comme nous le verrons par la suite, la métaphore a aussi la capacité de soustraire les objets du temps et de dégager leur essence.

Les expériences de mémoire involontaire occupent aussi une fonction compositionnelle importante dans la *Recherche*. Dans l'article « À propos du 'style' de Flaubert », Proust écrit que ce phénomène de mémoire est ce qu'il avait trouvé de « plus pur, plus précieux comme jointure¹⁶⁵ ». La relation analogique entre le moment présent et un moment dans le passé permet à l'écrivain de faire des transitions brusques entre différents plans de l'ouvrage. Ce procédé se retrouve à la fois chez Chateaubriand et chez Nerval¹⁶⁶, qui sont tous les deux mentionnés par le narrateur de la *Recherche* au moment où il quitte la bibliothèque pour pénétrer dans le salon où se déroule la matinée Guermantes, après avoir reconnu l'importance de la mémoire et de la métaphore pour son projet romanesque¹⁶⁷.

La mémoire involontaire est un phénomène insaisissable, gouverné par le hasard. On ne sait pas d'avance quelles sensations éveilleront le passé. Nous avons vu cette mémoire décrite comme un miracle, et il y a aussi d'autres descriptions qui soulignent son caractère mystérieux et même presque magique, telle cette allusion au conte d'Aladin qu'emploie Proust pour expliquer comment une vision apparaît et passe devant les yeux du narrateur : « [...] comme le personnage des *Mille et une Nuits* qui sans le savoir accomplissait précisément le rite qui faisait apparaître, visible pour lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin [...]¹⁶⁸ ». Le génie, ou la mémoire, peut « transporter au loin » Aladin ou le narrateur, et c'est ainsi que le narrateur peut retourner à des moments de son passé, ce qui semble aussi assez miraculeux.

¹⁶⁵ *CSB*, 599.

¹⁶⁶ *CSB*, 599.

¹⁶⁷ *RTP*, IV, 498.

¹⁶⁸ *RTP*, IV, 447.

Métaphore, réalité et imagination

La mémoire involontaire donne accès à l'essence des choses – une essence extratemporelle, et en ce sens, elle permet de retrouver le temps perdu. Dans la *Recherche*, Proust attribue cette capacité à la métaphore aussi. Regardons un passage très célèbre du *Temps retrouvé* :

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 métaphore¹⁶⁹.

Afin de vraiment décrire quelque chose, c'est-à-dire de décrire quelque chose d'une manière qui atteint l'essence, il faut que l'écrivain ait recours à la métaphore. Et quand il arrive à capter une essence dans une métaphore, les objets concernés sont soustraits aux « contingences du temps ». Si l'écrivain n'y arrive pas, la métaphore n'a pas de valeur. Dans la préface à *Tendres stocks*, Proust reproche à Morand d'avoir « des images autres que des images inévitables », et il soutient que « tous les à peu près d'images ne comptent pas »¹⁷⁰.

Selon Jean Milly, Proust distingue entre deux aspects de la réalité :

Aussi paraît-il juste de dire que, pour lui, la réalité est une, mais comporte deux faces indissociables : l'une concrète, accessible à tous, mais en vérité trompeuse, faite d'un tissu d'erreurs des sens et de perceptions conventionnelles, non négligeable cependant, parce que l'homme est aussi un être concret ; l'autre « spirituelle », monde d'essences et d'harmonies, domaine de l'éternité¹⁷¹.

La réalité concrète s'oppose donc au monde des essences, et pour avoir accès à ce dernier, le narrateur a recours à la mémoire involontaire et à la métaphore. La réalité

¹⁶⁹ RTP, IV, 468.

¹⁷⁰ CSB, 616.

¹⁷¹ Jean Milly, *Proust et le style* (Paris : Minard, 1970), 43.

« spirituelle » est une réalité interne, propre à chaque individu. Le génie, auquel la mémoire est comparée, n'est visible que pour Aladin. Cette réalité est aussi caractérisée par les termes « essence » et « éternité » – elle est hors du temps. Il ne s'agit pourtant pas d'une opposition absolue entre ces deux faces de la réalité. Pour Milly, la réminiscence participe des deux¹⁷². Dans un passage cité plus haut, Proust écrit, sur les sensations qui éveillent la mémoire involontaire, qu'elles sont « à la fois dans le présent et dans le passé ». La mémoire a besoin d'un « déclencheur » qui fait partie de la réalité concrète pour aider le moi à accéder aux profondeurs de sa réalité interne.

Cela dit, ce sont la réalité interne et la découverte des « essences » qui sont les plus intéressantes pour Proust. Les essences sont à chercher non dans la réalité concrète, mais plutôt dans les états qui peuvent nous emporter au-delà de celle-ci : la mémoire involontaire, les expériences de l'art, la lecture et les rêves. Ces états engagent tous d'une certaine manière l'imagination, plutôt que l'intelligence qui est conventionnellement associée à la quête de la vérité.

Étant donné que la réalité interne est la plus intéressante pour Proust, la vérité qu'il cherche n'est pas une vérité absolue ou universelle. Mais en se trouvant confrontée à une œuvre d'art où l'artiste réussit à exprimer sa propre réalité, le lecteur ou le spectateur peut être poussé à entrer en contact avec celle qui se trouve en lui-même.

En réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même¹⁷³.

Tout en décrivant « l'essence » qu'ont les objets pour lui, et qui n'est peut-être pas la même que celle qu'ils ont pour le lecteur, l'écrivain offre au lecteur un contraste auquel ce dernier peut comparer sa propre vue.

Nous avons vu que la mémoire involontaire dépend d'une relation analogique entre deux expériences – l'une dans le présent, l'autre dans le passé. Pour que le passé

¹⁷² Milly, *Proust et le style*, 44.

¹⁷³ *RTP*, IV, 489-490.

resurgisse de cette mémoire, il faut identifier ce rapport analogique, et il en est de même pour les métaphores. Valerie Minogue écrit :

Perhaps the fundamental human mistake, the fundamental mistake for the artist certainly, is the failure to perceive our own reality. We look to the world outside for things that we can find only in ourselves. We look, in things, for « le reflet que notre âme a projeté sur elles ». We fail to see that it is the place of things in the pattern of our internal world that gives them their strange beauty, their mysterious resonance. We thrill to the sound of a sonata or the colours of a sunset, and imagine that by buying the record, or gazing at more sunsets, we can gain something further. But it is only when we pause and discover the nature of the thrill itself, when we find what meaning, what points of reference it has in our experience – in short, when we find the metaphor – that we begin to take possession of the beauty we glimpsed and enjoy the happiness we suspected. In Proust's view (the view of an artist) we achieve true reality only by creation. It is by expressive acts alone that we break down the barriers of our solitude and impose order on our constant flux¹⁷⁴.

La « vraie » réalité émerge donc quand on identifie la métaphore ou l'analogie entre une expérience et son contrepoint en nous. La vérité transmise par la littérature n'est pas à chercher dans l'œuvre elle-même, mais dans l'interaction entre l'œuvre et le lecteur. L'affirmation de Minogue selon laquelle la vraie réalité n'est atteinte que par la création évoque ce que Proust écrit dans *Le Côté de Guermantes* sur le monde, qui « n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu¹⁷⁵ ». On peut aussi trouver une formulation semblable à celle-ci dans la préface écrite par Proust à *Tendres stocks* de Paul Morand¹⁷⁶. Dans le même texte, Proust soutient aussi que « [d]ans tous les arts, il semble que le talent soit un rapprochement de l'artiste vers l'objet à exprimer [...]»¹⁷⁷. L'importance du lien entre l'objet appartenant à la réalité concrète et la réalité interne de l'auteur est donc encore une fois soulignée.

La métaphore étant, comme nous l'avons vu, intimement liée à la mémoire et aussi le moyen par lequel l'artiste peut exprimer sa réalité et par lequel le lecteur trouve la

¹⁷⁴ Valerie Minogue, *Proust : Du côté de chez Swann* (London : Edward Arnold, 1973), 43-44.

¹⁷⁵ *RTP*, II, 623.

¹⁷⁶ *CSB*, 615 : « Et voici que le monde, qui n'a pas été créé une fois, mais l'est aussi souvent que survient un nouvel artiste, nous apparaît – si différent de l'ancien – parfaitement clair. »

¹⁷⁷ *CSB*, 612.

pertinence de l'œuvre pour sa propre vie, elle ne peut pas être dite un simple ornement, ce que Proust a aussi souligné dans une interview :

Le style n'est nullement un enjolivement comme croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est – comme la couleur chez les peintres – une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres. Le plaisir que nous donne un artiste, c'est de nous faire connaître un univers de plus¹⁷⁸.

Sans le style et sans la métaphore, l'écriture proustienne ne serait donc pas. La métaphore pourra être considérée comme une condition préalable de l'œuvre d'art. Proust insiste aussi ici sur le fait que la métaphore concerne la vision plutôt que la technique ou l'enjolivement du texte¹⁷⁹. Les classifications des différents tropes et figures ne sont donc pas au centre de son intérêt, et il ne distingue pas, par exemple, entre métaphore et comparaison comme le fait Fontanier, ni, selon Genette, entre métaphore et métonymie : chez Proust, le terme métaphore est souvent étendu « à toute espèce de trope, même le plus typiquement métonymique¹⁸⁰ ».

Gérard Genette et le rôle du contexte dans la métaphore proustienne

Nous nous tournerons maintenant vers l'article « Métonymie chez Proust » de Gérard Genette, que nous avons brièvement évoqué plus haut¹⁸¹. Dans cet article, Genette soutient que l'importance attribuée à la métaphore chez Proust nous mène à « en surestimer l'action au détriment d'autres relations sémantiques »¹⁸². Selon Genette, les transpositions métonymiques dans la *Recherche* sont nombreuses aussi bien qu'intéressantes, mais pour la plupart d'entre elles, il ne s'agit pas de transpositions

¹⁷⁸ *CSB*, 559. Nous reviendrons à la relation entre la peinture et l'écriture dans le chapitre sur les métaphores picturales.

¹⁷⁹ Dans « À propos du 'style' de Flaubert », Proust admet que les « singularités grammaticales » de Flaubert traduisent « une vision nouvelle » (*CSB*, 592). Étant, selon Proust, un écrivain doué, Flaubert arrive donc à transmettre sa vision sans avoir recours à la métaphore, dont il n'y a pas dans toute son œuvre « une seule belle » (*CSB*, 586). Le style n'est donc pas forcément synonyme de la métaphore. Pourtant, Proust affirme que « [...] la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style » (*CSB*, 586). On peut se demander alors si Proust se contredit ici, mais on peut aussi interpréter ses affirmations comme instaurant une sorte de hiérarchie entre différents styles qui sont tous capables de transmettre la vision de l'artiste, mais qui n'atteignent pas forcément un statut éternel.

¹⁸⁰ Genette, « La Rhétorique restreinte, » 31.

¹⁸¹ Voir pp. 46-47 et 51.

¹⁸² Genette, « Métonymie chez Proust, » 41.

« purement métonymiques », et c'est pour cette raison qu'elles ne sont pas souvent perçues comme des métonymies¹⁸³. Pour Genette, « métaphore et métonymie se soutiennent et s'interpénètrent » et la métonymie joue un rôle « *dans la métaphore* »¹⁸⁴.

L'argument de Genette est que « le travail de l'imagination métaphorique » proustienne est orienté par des relations de proximité spatiale, temporelle ou psychologique¹⁸⁵. Pour Genette, cette influence du contexte dans le choix de la métaphore est plus grande chez Proust que celle de la ressemblance, et il voit dans ce trait de l'écriture proustienne une « indifférence à l'égard du *réfèrent* »¹⁸⁶. Comme nous l'avons mentionné déjà¹⁸⁷, Genette se sert de différentes descriptions de clochers pour illustrer cette notion. Selon la situation, elles sont décrits comme des épis¹⁸⁸, des poissons¹⁸⁹, des coquillages¹⁹⁰, une « ruine de pourpre¹⁹¹ », une brioche¹⁹² et un « coussin de velours brun¹⁹³ ». Les trois dernières métaphores désignent toutes le clocher de l'église Saint-Hilaire à Combray. Le fait que le narrateur emploie des métaphores si différentes pour décrire le même clocher montre, selon Genette, que le narrateur ne choisit pas des métaphores parmi les concepts ou les objets qui ressemblent au clocher, mais plutôt selon le contexte. Genette attribue ce phénomène à un « *fétichisme du lieu* » qui est « une donnée première de la sensibilité proustienne »¹⁹⁴.

¹⁸³ Genette, « Métonymie chez Proust, » 42.

¹⁸⁴ Genette, « Métonymie chez Proust, » 42.

¹⁸⁵ Genette, « Métonymie chez Proust, » 43.

¹⁸⁶ Genette, « Métonymie chez Proust, » 45.

¹⁸⁷ Voir pp. 46-47 et 51.

¹⁸⁸ *RTP*, I, 144. Les clochers de Saint-André-des-Champs.

¹⁸⁹ *RTP*, III, 403. Les clochers de Saint-Mars.

¹⁹⁰ *RTP*, I, 65. Le clocher d'une église non nommée dans une « curieuse ville de Normandie voisine de Balbec ».

¹⁹¹ *RTP*, I, 62.

¹⁹² *RTP*, I, 64.

¹⁹³ *RTP*, I, 64.

¹⁹⁴ Genette, « Métonymie chez Proust, » 46. On peut se demander s'il ne s'agit pas plutôt d'un « fétichisme de la situation » vu que le lieu ne change pas dans le cas des descriptions du clocher de Saint-Hilaire, mais il est décrit à différents moments dans le temps. Ainsi la saison des vignes donne un clocher pourpre, la commande d'une brioche donne un clocher-brioche et

Genette remarque à propos de la célèbre citation sur la métaphore tirée du *Temps retrouvé*¹⁹⁵, que comme les deux objets entre lesquels l'écrivain établit un lien figurent « dans le lieu décrit¹⁹⁶ », « [...] le rapport métaphorique s'établit entre deux termes déjà liés par une relation de contiguïté spatio-temporelle¹⁹⁷ ».

Dans les exemples des clochers, la contiguïté en jeu est une relation spatiale ou temporelle, fondée dans l'univers du narrateur ; mais il y a aussi des métaphores chez Proust dont il est plus difficile d'attribuer le choix à telle ou telle relation. Quant à ces métaphores, Genette soutient qu'elles sont motivées par « une liaison purement verbale », et il emploie comme exemple l'ambiguïté du mot *baignoire* qui engendre la comparaison entre la mer et la salle de l'Opéra dans *Le Côté de Guermantes*¹⁹⁸. Il n'y a rien dans les environs de l'Opéra qui suggère une comparaison avec un milieu sous-marin, mais le contexte lexical, dans lequel on trouve ce mot à double sens¹⁹⁹, fournit une explication de cette métaphore suivie.

Selon Genette, le fonctionnement métonymique de la métaphore proustienne peut aussi expliquer la préférence de Proust pour les métaphores suivies. Elles « s'étendent de proche en proche à un nombre croissant d'objets²⁰⁰ » : quand le lien analogique est établi, un grand nombre d'aspects tirés du domaine source de la métaphore sont ajoutés, et les passages descriptifs s'étendent donc métonymiquement.

l'heure de se coucher donne un clocher-coussin. La notion du contexte englobe donc la dimension temporelle ainsi que la dimension spatiale.

¹⁹⁵ RTP, IV, 468. Voir p. 57.

¹⁹⁶ RTP, IV, 468.

¹⁹⁷ Genette, « Métonymie chez Proust, » 60.

¹⁹⁸ Genette, « Métonymie chez Proust, » 54.

¹⁹⁹ Le mot « baignoire » signifie en plus du sens le plus commun « Loge de rez-de-chaussée saillante et arrondie située au bord de l'orchestre et sous le premier balcon. » Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Baignoire, » consulté le 20 juin 2018, cnrtl.fr/definition/baignoire.

²⁰⁰ Genette, « Métonymie chez Proust, » 54.

On retrouve cette structure dans le fonctionnement de la mémoire involontaire. Genette emploie le terme « *détonateur* analogique²⁰¹ » pour désigner la relation métaphorique entre deux sensations qui déclenchent cette mémoire. Pour Genette,

[...] cette première explosion s'accompagne toujours, nécessairement et aussitôt d'une sorte de réaction en chaîne qui procède, non plus par analogie, mais bien par contiguïté, et qui est très précisément le moment où la contagion métonymique [...] prend le relais de l'évocation métaphorique²⁰².

L'analogie ne concerne que l'élément du souvenir évoqué par la sensation dans le présent. Le goût de la madeleine évoque le goût de la madeleine à Combray, mais tous les autres souvenirs de l'enfance du narrateur qui surgissent de cette « explosion » ne sont pas semblables à cette sensation, toutefois ils entretiennent une relation de contiguïté avec le souvenir détonateur. La métaphore et la métonymie sont donc toutes deux indispensables au fonctionnement de la mémoire involontaire.

Nous venons de voir que la métonymie intervient de différentes manières dans l'écriture proustienne. On la trouve souvent en combinaison avec une métaphore dont elle peut fournir le domaine source, soit à travers la situation décrite, soit à travers le contexte linguistique. Elle peut aussi assurer la continuation de ce que Genette appelle une métaphore suivie, et, d'une manière analogue, c'est la métonymie qui fait resurgir tout le monde du passé de la mémoire involontaire. Toute la *Recherche* dépend donc de la métaphore, de la métonymie, et de l'interaction entre elles :

Sans métaphore, dit (à peu près) Proust, pas de véritables souvenirs ; nous ajoutons pour lui (et pour tous) : sans métonymie, pas d'enchaînement de souvenirs, pas d'*histoire*, pas de roman. Car c'est la métaphore qui retrouve le Temps perdu, mais c'est la métonymie qui le ranime, et le remet en marche : qui le rend à lui-même et à sa véritable « essence », qui est sa propre fuite et sa propre Recherche²⁰³.

²⁰¹ Genette, « Métonymie chez Proust, » 56.

²⁰² Genette, « Métonymie chez Proust, » 56.

²⁰³ Genette, « Métonymie chez Proust, » 63.

Une approche tensionnelle et cognitive de la métaphore proustienne

Le cadre théorique et méthodologique principal de notre thèse est la théorie cognitive de la métaphore. Nous nous servons de cette conception de la métaphore pour analyser des passages dans lesquels les expressions métaphoriques foisonnent. Même s'il y a un grand nombre d'expressions métaphoriques, elles sont souvent fondées sur un nombre plus restreint de métaphores conceptuelles. La théorie cognitive offre donc une simplicité très utile pour des analyses des métaphores proustiennes. Le fait d'identifier des métaphores conceptuelles qui donnent une structure aux passages métaphoriques de Proust permet de mieux voir les rapports entre les expressions métaphoriques, ce qui à son tour ouvre de nouvelles possibilités d'interprétation, et forme la base d'une discussion sur ce que suggèrent les métaphores proustiennes.

Prenons comme exemple un passage tiré du « Bal de têtes », dans lequel presque toutes les expressions métaphoriques peuvent être vues comme des réalisations de la métaphore conceptuelle LE TEMPS EST UN ARTISTE. Les changements dans les visages des personnages que le narrateur revoit pour la première fois depuis des années, dus au passage du temps et au vieillissement, sont décrits comme l'œuvre d'un artiste. Leurs visages sont des « portraits », souvent des « mauvais portraits » réalisés par « un artiste inexact et malveillant » qui « travaille fort lentement ». Gilberte, amie d'enfance du narrateur, est devenue une « réplique » du visage de sa mère, duquel elle était, quand elle était plus jeune, une « esquisse à peine ébauchée »²⁰⁴. Nous reviendrons à ce passage pour en faire une analyse plus approfondie ultérieurement, et nous nous contentons de remarquer ici que les liens entre ces expressions métaphoriques se manifestent par l'identification de leur base commune – l'unité du passage est clarifiée. Dans des passages plus complexes où beaucoup d'expressions métaphoriques qui reposent sur différentes métaphores conceptuelles sont entremêlées, la possibilité

²⁰⁴ *RTP*, IV, 513. (Toutes les citations dans ce paragraphe.)

d'identifier ces métaphores conceptuelles élucide la structure métaphorique du passage.

Bien que la théorie cognitive de la métaphore soit un outil efficace pour l'analyse des réseaux métaphoriques complexes de Proust, elle n'est peut-être pas capable de rendre compte de tous les aspects de la métaphore proustienne. Comme nous l'avons vu, cette théorie a été critiquée pour son traitement insuffisant de la métaphore ingénieuse et poétique. Nous incluons donc quelques aspects de la théorie tensionnelle de Ricœur pour mieux pouvoir montrer le rôle de l'imagination dans la métaphore proustienne.

Certaines suppositions sont partagées par la théorie cognitive et la théorie tensionnelle de la métaphore, comme la capacité de cette dernière à « enseigner » ou à nous faire comprendre le monde d'une manière nouvelle²⁰⁵. Pourtant, la théorie cognitive de la métaphore diffère aussi de la théorie tensionnelle de Ricœur sur des aspects importants. Cela est dû en partie aux différents points de départ. Dans *Metaphors We Live by*, Lakoff et Johnson cherchent à démystifier la métaphore, et à montrer qu'au lieu d'être restreinte à certains types de discours et employée seulement par des écrivains talentueux, elle est en fait omniprésente. Ricœur, de l'autre côté, soutient que la métaphore « contribue à ouvrir et découvrir un autre champ de réalité que le langage ordinaire²⁰⁶ », et selon Anne Simon, la métaphore n'est pas pour Ricœur « un obstacle à l'expression du monde, mais la seule façon d'en dire la secrète vérité²⁰⁷ ». Le caractère mystérieux de la métaphore est donc maintenu dans la théorie de Ricœur.

Morte ou conventionnelle, vive ou ingénieuse ?

L'une des différences les plus évidentes entre la théorie cognitive et la théorie de Ricœur concerne leurs manières de concevoir les métaphores vives et les métaphores mortes. Ricœur fait la distinction entre ces deux types de métaphores dans *La*

²⁰⁵ On retrouve cette sorte de valorisation de la métaphore chez Proust aussi, dans sa capacité à nous révéler « l'essence » des choses – leur « essence » pour nous.

²⁰⁶ Ricœur, *La Métaphore vive*, 191.

²⁰⁷ Simon, « Proust et Ricœur, » 123.

Métaphore vive, et il insiste sur l'emploi du terme « vive », lui attribuant une importance primordiale²⁰⁸, ce qui suggère que cette distinction est centrale dans sa théorie de la métaphore. Les expressions métaphoriques conventionnelles sont, selon Ricœur, « mortes ». Elles ne sont plus de vraies métaphores, étant plutôt entrées dans le domaine de la polysémie²⁰⁹. Les métaphores mortes ne nous surprennent plus ni ne nous montrent de nouvelles ressemblances. La tension n'est plus présente, et par conséquent elles n'engagent plus l'imagination.

La théorie cognitive de la métaphore rejette la distinction entre métaphores vives et mortes. Pour Lakoff, « *Conventional living modes of thought that are used every day are anything but 'dead'*²¹⁰. » Une expression métaphorique devenue conventionnelle reste vive dans le sens où elle a une influence sur notre manière de penser et de comprendre le monde. La théorie cognitive reconnaît pourtant qu'il y a une différence entre les métaphores conventionnelles et les nouvelles métaphores ingénieuses. Les expressions conventionnelles des métaphores conventionnelles ne sont plus capables de nous fournir de nouvelles manières de comprendre le monde – elles font partie de notre conception préexistante de celui-ci²¹¹.

À première vue, la différence entre métaphores mortes ou vives et conventionnelles ou ingénieuses peut sembler une simple différence de terminologie, mais il existe des différences plus fondamentales sous-jacentes au choix de termes des deux théories. Nous avons vu que selon la théorie cognitive, un grand nombre d'expressions métaphoriques poétiques s'ancrent dans des métaphores conceptuelles conventionnelles²¹². Ce qui les fait ressortir, tient au fait que les poètes ou les écrivains les emploient de manière nouvelle. Comme la métaphore conceptuelle est une structure de pensée, on distingue entre celle-ci et ses expressions linguistiques, ce qui permet ce

²⁰⁸ Richard Kearney, « The Creativity of Language, » dans *A Ricœur Reader : Reflection and Imagination*, éd. Mario J. Valdés (New York : Harvester Wheatsheaf, 1991), 463.

²⁰⁹ Ricœur, *La Métaphore vive*, 127.

²¹⁰ George Lakoff, « The Death of Dead Metaphor, » *Metaphor and Symbolic Activity* 2, no. 2 (1987) : 145.

²¹¹ Lakoff et Johnson, *Metaphors We Live by*, 139.

²¹² Lakoff et Turner, *More than Cool Reason*, 26.

statut ambigu des expressions métaphoriques poétiques. TEMPS EST ESPACE est, comme nous l'avons vu, une métaphore conventionnelle fondamentale, mais l'attribution d'un seuil à cet espace dans l'expression « au seuil des temps²¹³ », constitue une extension de cette métaphore, et une expression métaphorique non-conventionnelle.

Pour Ricœur, la métaphore est intimement liée à ce qu'il appelle l'imagination productive, caractéristique de la fiction et de la poésie. Comme le remarque Sanford Schwartz, ce type d'imagination crée quelque chose de nouveau, quelque chose qui ne reprend pas ce qui existe déjà :

Metaphor has on a small scale the mimetic capacity of the fictional text, which does not reproduce the existing form of reality, but produces a new form which redescribes the ordinary world and invites us to consider in imagination the new set of relationships that appears before us²¹⁴.

Les métaphores vives et poétiques ne sont donc pas le résultat d'une nouvelle manière d'exprimer une vieille métaphore. Elles sont libres des contraintes de la compréhension et du parler ordinaires. Comme la métaphore, selon la conception de Ricœur, est plus dépendante de son expression linguistique que dans la théorie cognitive, beaucoup de métaphores poétiques qui seraient considérées comme des élaborations ou des extensions de métaphores conceptuelles conventionnelles, seraient vues comme de nouvelles métaphores par Ricœur. Quand la métaphore réside dans l'expression linguistique, il n'y a pas de la même manière une structure métaphorique sous-jacente à celle-ci, donc des expressions métaphoriques qui sont connexes thématiquement sont considérées comme des métaphores distinctes.

L'attribution d'un seuil au temps serait selon la théorie cognitive une extension ingénieuse d'une métaphore conventionnelle, alors que pour Ricœur, elle serait une nouvelle métaphore vive. Selon les deux théories, cette expression métaphorique fournit une manière originale de concevoir le temps, et de ce fait elle constitue un objet d'étude intéressant dans un contexte littéraire. La différence principale entre les deux

²¹³ RTP, I, 6.

²¹⁴ Sanford Schwartz, « Hermeneutics and the Productive Imagination : Paul Ricœur in the 1970s, » *The Journal of Religion* 63, no. 3 (1983) : 296-297.

approches théoriques est la manière dont l'expression métaphorique est créée. Est-elle une invention fondée sur une structure de pensée qu'elle peut avoir en commun avec d'autres expressions métaphoriques, ou chaque expression métaphorique est-elle une invention nouvelle et unique ? Dans nos analyses des réseaux métaphoriques de Proust, nous nous servons de la théorie cognitive pour identifier des métaphores conceptuelles qui forment le socle de ces expressions afin de dévoiler la structure métaphorique de ces passages. Nous présupposons donc que les métaphores sont en effet des structures de pensée qui peuvent être exprimées de différentes manières. Toutefois, comme nous le verrons par la suite, d'autres aspects de la création des métaphores poétiques doivent être pris en compte.

La création de similarité

La similarité entre les deux termes réunis dans une métaphore est créée par ou dans celle-ci – la théorie cognitive et Ricœur sont d'accord sur ce point, mais ils diffèrent quelque peu sur la manière dont l'analogie est créée. Selon Lakoff et Johnson, la métaphore, quand elle crée des similarités, « *highlights certain aspects [...], downplays others, and hides still others*²¹⁵ ». Il s'agit donc d'une similarité partielle qui met en lumière certaines caractéristiques en même temps qu'elle en ignore d'autres. Les aspects du domaine source qui ne s'accordent pas facilement avec le domaine cible, ne sont pas inclus dans la métaphore. Ricœur, en revanche, souligne la tension inhérente à la métaphore. Les aspects dissimilaires ne sont pas minimisés ou cachés, ils restent présents à côté des aspects similaires.

Un grand nombre des métaphores proustiennes pourraient être dites paradoxales. En traitant de la théorie tensionnelle de Ricœur, nous avons montré, en nous servant des masques métaphoriques comme exemple, que les caractéristiques contradictoires mais pourtant inhérentes du temps et du vieillissement proustiens sont illustrées par les descriptions des personnages vieilliss : ils incarnent à la fois la tension entre le même et

²¹⁵ Lakoff et Johnson, *Metaphors We Live by*, 149.

l'autre et celle entre ce qui est et ce qui n'est pas²¹⁶. Ces tensions sont, selon Ricœur, à trouver dans toute expression métaphorique. Nous argumenterons que dans la *Recherche*, les réseaux métaphoriques créent des tensions entre différentes expressions métaphoriques aussi.

Les réseaux métaphoriques proustiens contiennent souvent des expressions fondées sur des métaphores conceptuelles contradictoires, ainsi que des élaborations ou des extensions incompatibles d'une même métaphore conceptuelle. Ces passages ouvrent un espace de tension et de paradoxes, dans lequel plusieurs choses qui semblent contradictoires peuvent être vraies en même temps.

Reprenons l'exemple de la métaphore conceptuelle LE TEMPS EST UN ARTISTE²¹⁷. Dans certaines des expressions fondées sur cette métaphore, l'artiste est décrit comme « inexact et malveillant », produisant de « mauvais portraits »²¹⁸. Toutefois, dans d'autres expressions concernant Gilberte, il est fait mention d'une esquisse, et le temps l'a « poussée jusqu'à la plus parfaite ressemblance [de sa mère], pareil à ces peintres qui gardent longtemps une œuvre et la complètent année par année »²¹⁹. Odette, la mère de Gilberte, reste une belle femme au moment où a lieu le « Bal de têtes » ; dans le cas de Gilberte, on peut donc argumenter que l'artiste n'a peut-être pas été inexact et malveillant. Le lecteur est ainsi confronté à des informations contradictoires, mais pour Proust, ces deux représentations du temps peuvent être justifiables. Le temps peut provoquer la détérioration, mais aussi des changements qui ne sont pas forcément négatifs. Le temps est donc un artiste inexact et malveillant, mais en même temps, on peut l'argumenter, il ne l'est pas. De plus, le fait que les changements (y compris la détérioration) provoqués par le temps sont vus comme des œuvres d'art mérite d'être

²¹⁶ Nous avons pris comme exemple les descriptions des visages des personnages vieillissants dans lesquelles le narrateur se sert de la métaphore du masque. Voir pp. 36-38.

²¹⁷ Voir p. 64.

²¹⁸ *RTP*, IV, 513.

²¹⁹ *RTP*, IV, 513.

étudié de plus près dans le contexte de la *Recherche*, où l'art est l'un des moyens par lesquels on peut retrouver le passé et suspendre les effets du temps.

L'emploi de métaphores temporelles dans l'œuvre de Proust manifeste le caractère paradoxal du temps et du vieillissement proustiens : lorsque des métaphores apparemment contradictoires sont confrontées, le lecteur prend alors conscience de la tension ou de la différence qui demeure dans chacune des métaphores. Le lien entre les métaphores proustiennes et les idées de Proust est confirmé par Anne Simon : « [...] les idées proustiennes sont totalement englobées dans sa pratique stylistique, et en sont inséparables²²⁰. » Si l'on accepte ceci, la nature paradoxale du temps dans la conception proustienne ne peut pas être séparée des expressions métaphoriques portant sur le temps. Par conséquent, la théorie tensionnelle de la métaphore est plus adaptée à rendre compte de cet aspect de la métaphore proustienne que la théorie cognitive.

Remarques finales

La conception proustienne de la métaphore a plusieurs points en commun avec la théorie cognitive et la théorie tensionnelle. Jean-Pierre Ollivier soutient même que la *Recherche* constitue « une mise en jeu anticipatrice des processus de la sémantique cognitive tels qu'ils sont conçus un siècle après la rédaction de l'œuvre²²¹ » et que les métaphores proustiennes sont « à la fois un mode d'établissement du réel, de la compréhension de la pensée et de la génération du récit²²² ». Selon la rhétorique classique, le fait d'employer une métaphore ne change pas le contenu de l'énoncé, mais le rend plus beau ou plus poétique. Pour Proust, Ricœur et la théorie cognitive, la métaphore occupe des fonctions beaucoup plus centrales pour les êtres humains. La théorie cognitive et Ricœur soulignent la capacité qu'a la métaphore à nous faire comprendre d'une nouvelle manière le monde qui nous entoure. Pour Proust, la métaphore est intimement liée à la mémoire, et avec cette dernière, elle permet au

²²⁰ Simon, « Proust et Ricœur, » 132.

²²¹ Ollivier, *Proust et les sciences*, 39.

²²² Ollivier, *Proust et les sciences*, 47.

narrateur de la *Recherche* de découvrir et d'exprimer le côté éternel et essentiel des choses et ainsi de retrouver le temps perdu.

Il nous semble aussi possible d'affirmer que Proust partage la vue des deux approches théoriques sur la similarité dans la métaphore comme une similarité créée par la métaphore. Ricœur et la théorie cognitive ont des vues différentes sur la manière dont la similarité est créée, mais ils sont d'accord sur le fait qu'elle est créée par la métaphore. Dans *Le Temps retrouvé*, Proust écrit que c'est l'écrivain qui « posera » le rapport entre les deux objets qu'il réunit dans une métaphore²²³ – il ne s'agit donc pas d'une similarité préexistante. Cela est souligné aussi par la notion d'« indifférence à l'égard du référent » introduite par Genette²²⁴. C'est le contexte, plutôt que la similarité, qui détermine le choix de la métaphore, et la similarité est donc créée là où il ne semble peut-être pas y en avoir. En attribuant une si grande importance au contexte, Genette anticipe un aspect de la théorie cognitive de la métaphore, cadre théorique à l'intérieur duquel plusieurs théoriciens, au cours de ces dernières décennies, se sont intéressés à l'interaction entre contexte et métaphore.

Ricœur et la théorie cognitive soulignent en outre que l'imagination joue un rôle important dans la métaphore, mais Ricœur attribue encore plus d'importance à celle-ci, ce qui nous semble être plus en concordance avec la vue de Proust. Chez Ricœur, la métaphore peut ouvrir « un autre champ de réalité²²⁵ », et chez Proust, elle peut donner accès à une réalité atemporelle propre qui se distingue aussi de la réalité matérielle ou ordinaire.

Il nous semble que malgré les différences entre les théories présentées, ces dernières partagent des aspects importants qui rendent possible une combinaison. Nous nous servirons donc de la théorie cognitive de la métaphore comme un outil d'analyse, et nous examinerons le rapport entre les métaphores et le contexte, qui est un aspect établi

²²³ RTP, IV, 468.

²²⁴ Genette, « Métonymie chez Proust, » 45.

²²⁵ Ricœur, *La Métaphore vive*, 191.

de la métaphore proustienne depuis l'article de Genette, mais qui est aussi un aspect important de la théorie cognitive moderne de la métaphore. En même temps, nous nous servirons de la notion de tension qui est si importante dans la théorie de Ricœur, et qui nous aidera à rendre compte du caractère paradoxal des métaphores proustiennes. Le caractère énigmatique qu'a la métaphore dans la conception ricœurienne reflète le caractère énigmatique de la métaphore et de la mémoire dans la *Recherche*.

2. Métaphores théâtrales

Avec le passage du temps, les êtres humains et les personnages de la *Recherche* vieillissent. Il s'agit d'un processus lent, ce qui le rend normalement imperceptible, mais pour le narrateur, qui n'a pas vu ses amis et ses connaissances depuis des années, les changements qu'ils ont subis sont non seulement saillants, mais choquants. Venant de réfléchir à la capacité de la mémoire, de la métaphore et de l'art à soustraire les objets, les êtres et les moments au temps, le narrateur semble avoir oublié que cette capacité ne constitue qu'un aspect du temps – l'autre étant son écoulement incessant, qui se lit dans les visages et les corps vieilliss. Pourtant, en tentant de comprendre ce qui s'est passé et de le décrire, le narrateur se sert souvent de métaphores puisant dans le domaine de l'art, et la distinction entre les deux côtés du temps se brouille. Nous nous tournons désormais vers ces métaphores du vieillissement afin d'explorer la tension entre les différents aspects du temps dans les descriptions des invités à la matinée Guermentes, et nous commencerons par les métaphores théâtrales.

Dans la *Recherche*, avant le « Bal de têtes », les métaphores théâtrales sont parfois employées dans des contextes où il est question du vieillissement. Pourtant, ces occurrences sont assez peu nombreuses, et la plupart d'entre elles n'entrent pas dans des réseaux métaphoriques très complexes. Il peut s'agir d'un masque qui, quand il est enlevé, ou quand la situation fournit une nouvelle perspective, permet au narrateur de voir des traits qui ont été cachés, par exemple chez sa grand-mère²²⁶, ou chez Charlus²²⁷. Les rôles théâtraux sont aussi évoqués, pour décrire des serviteurs âgés comme « d'anciens acteurs comiques²²⁸ », et « [I]a jeune femme qu'on désire » comme « un emploi de théâtre où par la défaillance des créatrices du rôle on est obligé de le confier à de nouvelles étoiles »²²⁹. Ces descriptions préfigurent certaines des

²²⁶ RTP, II, 433.

²²⁷ RTP, III, 716. Remarquons que dans les analyses qui suivront, le vieillissement correspond plutôt à la mise d'un masque au lieu de son enlèvement. C'est le cas pour Charlus aussi, qui plus tard dans la *Recherche*, mais toujours avant le « Bal de têtes » est décrit comme « si parfaitement masqué par ce qu'il était devenu » (RTP, IV, 343).

²²⁸ RTP, II, 463.

²²⁹ RTP, III, 632.

descriptions puisant dans le domaine du théâtre dans le « Bal de têtes », évoquant la tension entre le masque et ce qu'il cache, le caractère ridicule associé aux rôles comiques, et les différents rôles que se voient assigner les personnages durant leur vie, mais ce n'est que dans cette dernière partie de l'œuvre que le théâtre devient un domaine très important pour l'exploration du vieillissement et que le grimage et le carnaval deviennent « une des images essentielles de l'écriture proustienne de la vieillesse²³⁰ ».

Comme on le sait, le « Bal de têtes » suit directement la réflexion esthétique qu'est « L'Adoration perpétuelle ». C'est déjà dans la transition entre ces deux parties du *Temps retrouvé* – au moment où le narrateur quitte la bibliothèque pour rejoindre les invités de la matinée – que l'on trouve la première référence au théâtre dans le « Bal de têtes » :

En effet, dès que j'entrai dans le grand salon, bien que je tinsse toujours ferme en moi, au point où j'en étais, le projet que je venais de former, un coup de théâtre se produisit qui allait élever contre mon entreprise la plus grave des objections²³¹.

Bien que l'expression « coup de théâtre » soit consacrée jusqu'au point où elle n'évoque plus nécessairement le monde du théâtre, sa présence au début du « Bal de têtes » prépare le grand nombre d'expressions métaphoriques fondées sur plusieurs métaphores conceptuelles théâtrales que l'on trouve dans cette dernière scène de la *Recherche*. Dans le paragraphe qui suit directement celui de la citation ci-dessus, les descriptions des personnages vieillissent commencent, et ces premières descriptions jouent justement sur le domaine du théâtre. Ce domaine reste présent tout au long du « Bal de têtes »²³², et dans cette partie de la présente thèse, nous examinerons les différentes occurrences de ces métaphores.

Le théâtre et les déguisements ne sont pas seulement les premiers domaines sources dans lesquels le narrateur puise pour décrire la matinée Guermantes et les invités

²³⁰ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 37.

²³¹ *RTP*, IV, 499. Nous reviendrons à la nature de l'objection élevée par le coup de théâtre contre le projet du narrateur.

²³² Même dans les dernières pages de la *Recherche*, où le narrateur plonge dans ses pensées, les masques sont mentionnés. (*RTP*, IV, 622.)

présents – les expressions métaphoriques s'appuyant sur des métaphores théâtrales sont parmi les plus répandues dans le « Bal de têtes », et c'est pour ces raisons que nous commencerons nos analyses par un examen de celles-ci. De plus, le théâtre relie plusieurs domaines importants dans le « Bal de têtes » et dans la *Recherche* en général. Il s'agit d'une forme d'art, mais contrairement à la sculpture ou la peinture – formes d'art dont nous traiterons dans les chapitres suivants – le théâtre permet de décrire des personnages comme des êtres conscients avec lesquelles le narrateur peut interagir, et comme des personnages dotés d'une histoire plus apparente que celle que l'on peut au mieux deviner chez l'objet d'un portrait ou une sculpture.

Avant d'aborder les analyses de ces métaphores, remarquons que le domaine du théâtre englobe de nombreux genres ou traditions différents, tels que la tragédie grecque, le théâtre shakespearien, la comédie française et la féerie, qui suscitent des associations assez diverses. Dans le « Bal de têtes », le narrateur se sert de toutes ces traditions pour décrire les fonctionnements et les effets divergents du temps et du vieillissement : décrire un personnage vieillissant comme un roi de féerie, un roi d'une tragédie grecque ou un personnage de comédie, change radicalement les interprétations possibles de la description, et en constitue donc un aspect important dont nous tenterons de rendre compte dans nos analyses.

Étant donné la diversité de la notion du théâtre, et la forte présence de genres théâtraux tels que la tragédie grecque et la féerie, nous examinerons dans ce chapitre à la fois des métaphores ayant comme domaine source le théâtre et des métaphores ayant comme domaine source l'emploi de masques ou de déguisements. Certaines parmi les métaphores puisant dans le domaine des masques se rapprochent des métaphores sculpturales par la présence de l'aspect durcissant ou pétrifiant, mais nous avons choisi de les analyser dans le chapitre sur les métaphores théâtrales d'abord parce que les personnages sont souvent décrits comme plus actifs par rapport à leurs déguisements que ne le sont les personnages décrits comme des sculptures par rapport à leur développement. De plus, les expressions métaphoriques fondées sur des métaphores conceptuelles puisant dans les domaines du théâtre et du déguisement sont souvent entremêlées dans le texte, et il serait difficile de faire une distinction nette entre ces

deux domaines apparentés (surtout dans les traditions de la tragédie grecque et celle de la féerie).

Le théâtre recouvre tout un champ lexical – et ce champ lexical peut être dit plus vaste que ceux recouverts par les autres formes d’art à cause du grand nombre de personnes impliquées dans la réalisation d’un spectacle : les acteurs, le costumier, le metteur en scène, les techniciens etc. ainsi que les espaces et les objets tels que le théâtre, la scène, les costumes etc. En faisant du théâtre une métaphore du vieillissement, on peut attribuer à chaque aspect une fonction : si les personnages vieillissent sont des acteurs, et les marques de leur vieillissement sont des costumes, le temps peut être personnifié comme un metteur en scène ou un costumier, la scène peut représenter cette phase de la vie etc. Dans le « Bal de têtes », le narrateur se sert des aspects qui lui semblent pertinents pour décrire les différents personnages. Parfois, il ne mentionne que le masque, alors que d’autres fois il est question du fabricant de ce masque et du processus de sa création. La complexité des descriptions et le choix de domaines sources à l’intérieur du domaine du théâtre varient, et nous analyserons cette variation et sa signification dans ce chapitre.

Les masques ou les déguisements

En entrant dans le salon, le narrateur ne reconnaît pas tout de suite les autres personnages, et il se demande « pourquoi chacun semblait s’être ‘fait une tête’²³³ ». Les personnages n’ont pas les mêmes aspects que la dernière fois que le narrateur les a vus, et au départ, il attribue ce changement à diverses formes de déguisements, ce qui est reflété dans les descriptions des personnages vieillissants. Assez vite, le narrateur se rend compte qu’il ne s’agit pas en fait de masques, mais la métaphore conceptuelle introduite, LES MARQUES DU VIEILLISSEMENT SONT DES DÉGUISEMENTS, reste présente tout au long du « Bal de têtes ».

Un narrateur qui non seulement est étonné des changements considérables subis par ses connaissances, mais qui interprète ces changements comme des déguisements, peut

²³³ RTP, IV, 499.

susciter un scepticisme chez le lecteur²³⁴. Le narrateur croit-il vraiment qu'il s'agit de déguisements, ou le feint-il ? Cette question est difficile ou peut-être impossible à résoudre, mais il y a dans le contexte du « Bal de têtes » des aspects qui peuvent fournir une explication de l'illusion qui captive le narrateur. D'abord, le narrateur, en entrant dans le salon chez les Guermantes, vient de réfléchir sur la manière dont il soustraira ses expériences aux effets du temps. Il sort de la bibliothèque ayant finalement compris comment il réalisera son grand projet, et son esprit est donc occupé par la saisie du côté éternel et immuable du temps, et par ses expériences subjectives de la mémoire involontaire. Avant d'entrer dans le salon, le narrateur remarque sur son état d'esprit :

[...] je sentais que le déclenchement de la vie spirituelle était assez fort en moi maintenant pour pouvoir continuer aussi bien dans le salon, au milieu des invités, que seul dans la bibliothèque ; il me semblait qu'à ce point de vue, même au milieu de cette assistance si nombreuse, je saurais réserver ma solitude²³⁵.

Il semble donc en quelque sorte perdu ou du moins englouti dans ses pensées. Le choc que constitue les transformations subies par les autres personnages pendant son absence vient se heurter à l'introspection profonde du narrateur. De plus, ces transformations semblent contredire la conclusion à laquelle il est arrivé et pose ainsi « la plus grave des objections²³⁶ » contre son projet. Pour André Benhaïm, il y a une tension entre illusion et compréhension chez le narrateur : « Le Narrateur (et les lecteurs) du *Temps retrouvé* sont comme les enfants au spectacle : on sait qu'il y a un truc, mais on y croit²³⁷. » On peut alors penser, à l'instigation de Benhaïm, que le narrateur croit qu'il s'agit de déguisements, et, en même temps, il n'y croit pas vraiment – mais il le feint.

Il faut aussi tenir compte du fait que le narrateur (ou le héros-narrateur) qui assiste à la matinée Guermantes, n'est pas tout à fait le même que celui qui la raconte. Cela ne concerne pas seulement la *Recherche*, mais tout récit raconté à la première personne et

²³⁴ Surtout que quand on s'habille et se maquille on cherche souvent à cacher ou à minimiser les effets du temps. Le fait que tous les personnages semblent s'être déguisés en personnes âgées ajoute au caractère improbable de l'interprétation du narrateur.

²³⁵ RTP, IV, 497.

²³⁶ RTP, IV, 499.

²³⁷ André Benhaïm, « *Le Temps retrouvé* ou l'apocalypse du visage. » dans *Le Temps retrouvé Eighty Years After/80 ans après*, éd. Adam Watt (Oxford : Peter Lang, 2009), 67.

au passé. Dominique Maingueneau écrit : « La narration implique en effet une double scène : celle de l'**histoire** racontée et celle de la **narration** de cette histoire²³⁸. » Le personnage qu'est le narrateur de la *Recherche* est le même que le héros, mais à différentes étapes dans la vie²³⁹. Lors de la matinée Guermantes, le héros-narrateur est sur le point de comprendre ce qu'est l'art, le temps, le vieillissement, alors que le narrateur, ayant déjà vécu les révélations de « L'Adoration perpétuelle » et du « Bal de têtes », est arrivé à cette compréhension il y a quelque temps. Selon Genette, le narrateur de la *Recherche* s'efforce de dissimuler cet écart et décrire les sentiments et les réflexions du héros-narrateur : « Pour l'instant, il faut respecter l'ignorance du héros, ménager l'évolution de sa pensée, le lent travail de la vocation²⁴⁰. » En entrant dans le salon des Guermantes, le héros-narrateur vient de découvrir l'importance de la mémoire involontaire et de la métaphore pour l'œuvre à venir, mais la réalité, la signification et l'inévitabilité du vieillissement restent encore des notions abstraites et lointaines. La confusion du héros-narrateur peut donc, du moins en partie, être imputée à cette ignorance, qui n'est pas partagée par le narrateur.

Les différentes perspectives du narrateur et du héros-narrateur peuvent être associées à deux interprétations possibles de la scène du « Bal de têtes ». Si l'on privilégie la perspective du héros-narrateur, le texte rapporte une vraie découverte heuristique, alors que pour le narrateur il s'agit plutôt d'un procédé rhétorique – une manière de présenter la compréhension que lui possède déjà. L'ignorance du héros-narrateur est, nous venons de le voir, en grande partie respectée par le narrateur. Pourtant, la perspective de ce dernier transparaît aussi dans les pages du « Bal de têtes », et nous considérons que les deux points de vue sont présents, ce qui ajoute encore une couche de tensions à cette scène.

²³⁸ Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire* (Paris : Armand Colin, 2005), 31.

²³⁹ Nous emploierons le mot « héros-narrateur » pour désigner celui qui est présent à la matinée Guermantes. Nous avons choisi cette formulation au lieu de « héros » pour souligner le fait qu'il s'agit du même personnage que celui qui raconte, même s'il peut être utile de distinguer entre différentes instances de celui-ci.

²⁴⁰ Genette, « Discours du récit : essai de méthode, » 215.

Qu'est-ce qu'un masque ?

Avant d'aborder les masques portés par les personnages du « Bal de têtes », nous ferons quelques remarques sur le concept du masque en général. Ce concept englobe des objets, des pratiques, des fonctions et des significations très diverses. Les êtres humains partout dans le monde les fabriquent et les emploient depuis l'Âge de pierre²⁴¹. En raison de cette diversité, la présence de masques dans des œuvres littéraires peut susciter des interprétations multiples et divergentes. Nous nous focaliserons ici sur les associations les plus pertinentes pour nos analyses²⁴².

La métaphore du masque joue sur une tension sous-jacente à toute la *Recherche* – celle entre le monde extérieur et le monde intérieur. Quand on se met un masque, on cache son visage et on en assume un autre. Il ne s'agit donc que d'un changement temporaire et apparent. Sous le masque, on s'attend à ce que l'on retrouve un visage vivant qui permette d'identifier la personne qui porte le masque. Comme le remarque André Benhaïm, la métaphore reliant le visage et le masque n'est pas très originale²⁴³. Il existe un grand nombre d'expressions métaphoriques fondées sur celle-ci, qui permet, par exemple, de parler du visage comme d'un masque qui cache ce qui se passe à l'intérieur²⁴⁴. Dans le « Bal de têtes », pourtant, les choses se compliquent. Les masques s'avèrent ne pas être des masques, mais les vrais visages des personnages vieillissent, et les changements dans l'apparence des personnages sont le plus souvent accompagnés de changements dans leur comportement ou dans leur personnalité. De plus, les masques sont le plus souvent reconnaissables malgré la transformation. La

²⁴¹ « Mask, », *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/mask-face-covering>.

²⁴² Pour un examen plus exhaustif du masque dans les textes littéraires, voir cette thèse : Elisa Segnini, « The Mask as a Literary Trope Between Decadence and Modernism » (Thèse de doctorat, University of Toronto, 2010), <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/33828>.

²⁴³ Benhaïm, *Panim*, 50.

²⁴⁴ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Masque, » consulté le 21 août 2020, cnrtl.fr/definition/masque.

distinction entre le monde extérieur et le monde intérieur s'efface en quelque sorte dans ces personnages²⁴⁵.

En combinaison avec le titre préliminaire le « Bal de têtes », les masques des personnages évoquent la mascarade et le carnaval. Pour Mikhaïl Bakhtine, le carnaval est surtout caractérisé par « *the pathos of shifts and changes, of death and renewal*²⁴⁶ », et comme nous le verrons, certains des personnages du « Bal de têtes » se sont complètement transformés, et se rapprochent de la mort. Mais comme le remarque Bakhtine, le carnaval implique aussi un renouvellement²⁴⁷. Chaque symbole carnavalesque englobe sa propre négation – comme le roi couronné pour le carnaval qui sera forcément découronné – et proclame une « relativité joyeuse²⁴⁸ ». Sa couronne, qui correspond au déguisement des personnages, est forcément temporaire. André Benhaïm remarque aussi dans son ouvrage *Panim. Visages de Proust* que « [...] dans la vision véritablement catastrophique du narrateur, on discerne un air optimiste²⁴⁹ ». Cet air optimiste est dû au fait que les personnages se sont masqués ou déguisés, et par conséquent, « la vieillesse semble un masque²⁵⁰ ». Il s'avère dans le « Bal de têtes » que le travestissement des personnages n'est pas toujours volontaire, et qu'il ne s'agit pas du tout, en fait, d'un travestissement, mais le narrateur continue à employer les mêmes métaphores même après sa prise de conscience de ce fait. On peut se demander si cet emploi est une manière de conserver le côté enjoué de Bakhtine ou le côté optimiste de Benhaïm ou s'il s'agit plutôt d'un déni des effets néfastes du vieillissement auquel le narrateur essaye de s'accrocher : tant que les amis et les connaissances du narrateur portent des masques, leur transformation n'est pas une transformation réelle

²⁴⁵ Cela dit, le monde intérieur chez Proust englobe plus que la personnalité, les pensées ou les sentiments d'une personne – il consiste aussi en les profondeurs du moi qui ne sont accessibles qu'à l'aide de la mémoire ou de l'art et avec lesquelles on n'est donc pas toujours, et même pas le plus souvent en contact.

²⁴⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trad. Caryl Emerson (Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984), 124.

²⁴⁷ L'idée de la mort contient en germe celle d'une nouvelle vie dans d'autres contextes aussi, tels que la croyance en la métempsycose (mentionnée au début de la *Recherche*, RTP, I, 3) ou dans la religion chrétienne.

²⁴⁸ Bakhtine, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 124. C'est nous qui traduisons l'expression « *joyful relativity* ».

²⁴⁹ Benhaïm, *Panim*, 292.

²⁵⁰ Benhaïm, *Panim*, 292.

– c’est-à-dire que leur vieillissement ne l’est pas non plus. On peut aussi imaginer que l’ivresse esthétique du narrateur, qui vient de terminer sa réflexion sur l’art et ses pouvoirs, déteint sur les personnages vieilliss, et permet ainsi de conserver au moins une partie de l’enjouement qu’il ressentait dans la bibliothèque.

Un autre élément important du carnaval est la subversion des structures hiérarchiques. Nous nous focaliserons surtout sur le vieillissement des personnages, mais un effet important du temps passé pendant le séjour en maison de santé du narrateur est la transformation du milieu aristocratique. Des gens qui ne seraient pas du tout les bienvenus dans un salon Guermantes avant la guerre, y entrent maintenant et côtoient les princes et les ducs révéérés par le jeune narrateur, alors que ceux qui appartiennent à ce milieu depuis toujours peuvent avoir perdu leur caractère imposant et impressionnant pour devenir des figures ridicules, humiliées par l’âge.

Selon Elisa Segnini, le masque acquiert une valeur symbolique complexe au début du XX^e siècle, et représente alors entre autres le seuil entre la vie et la mort²⁵¹. Cette valeur symbolique est liée à l’emploi de masques funéraires que l’on retrouve dans différentes cultures anciennes, mais il s’agit dans ces cas-là d’un emploi postérieur à la mort. Dans le « Bal de têtes », et, comme le montre Segnini, dans d’autres textes littéraires écrits à la même époque, le masque préfigure la mort.

Jean-Luc Nancy souligne aussi l’importance du masque mortuaire comme l’origine de toutes sortes de masques. Étant donné que ce masque ne cache pas un visage vivant, il s’agit pour Nancy non d’une dissimulation, mais d’une manifestation ou d’une représentation, et il l’associe à un type ou une idée²⁵². Le masque est donc associé à des caractéristiques qui peuvent aussi être attribuées à une œuvre d’art, et quand il est employé dans les descriptions des personnages proustiens vieilliss, il évoque la tension déjà mentionnée entre le passage du temps et sa préservation dans l’art et la métaphore.

²⁵¹ Elisa Segnini, « Between Life and Death: On the Art of Mask-making. » *Revue Canadienne de Littérature Comparée* 39, no. 1 (2012) : 65.

²⁵² Jean-Luc Nancy, « Masqué, démasqué. » dans *Masques de Carpeaux à Picasso*, éd. Édouard Papet (Paris : Éditions Hazan, 2008), 13-14.

Le temps et le vieillissement proustiens sont, nous l'avons fait remarquer déjà, paradoxaux, englobant à la fois des forces destructives, esthétisantes et valorisantes. Le carnaval est aussi, pour Bakhtine, caractérisé par des contrastes :

*We must consider again in more detail the ambivalent nature of carnival images. All the images of carnival are dualistic; they unite within themselves both poles of change and crisis: birth and death [...], blessing and curse [...], praise and abuse, youth and old age, top and bottom, face and backside, stupidity and wisdom*²⁵³.

L'emploi du masque comme domaine source évoque donc non seulement la dissimulation d'un monde intérieur, le carnaval ou l'approche de la mort – il peut aussi évoquer et jouer sur la dualité et le caractère paradoxal du vieillissement.

Les cheveux

Les cheveux, les barbes et les moustaches blancs foisonnent dans le « Bal de têtes », ce qui n'est pas étonnant quand on sait qu'il s'agit d'une matinée qui réunit un nombre considérable de personnages âgés. Souvent, le narrateur attire l'attention sur la couleur des cheveux d'un personnage dans un langage non métaphorique, mais l'on trouve aussi un grand nombre de réalisations de la métaphore conceptuelle LES MARQUES DU VIEILLISSEMENT SONT DES DÉGUISEMENTS dans lesquelles le narrateur voit les cheveux et les barbes comme des perruques ou des barbes postiches. Le prince de Guermantes, par exemple, s'est « affublé d'une barbe blanche²⁵⁴ », ce qui est le cas pour M. d'Argencourt aussi : « [...] au lieu de sa barbe à peine poivre et sel, il s'était affublé d'une extraordinaire barbe d'une invraisemblable blancheur²⁵⁵. » Un peu plus tard, M. d'Argencourt est décrit comme une poupée « à la barbe postiche de laine blanche²⁵⁶ »,

²⁵³ Bakhtine, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 126.

²⁵⁴ RTP, IV, 499.

²⁵⁵ RTP, IV, 500.

²⁵⁶ RTP, IV, 502.

et le narrateur remarque à propos de quelques femmes ayant été jadis des « blondes danseuses » qu'elles se sont mis « une perruque de cheveux blancs »²⁵⁷.

C'est le narrateur qui attribue à la barbe de M. d'Argencourt un caractère « extraordinaire » et une blancheur « invraisemblable ». Il semble donc probable que ces adjectifs renvoient plus à la vision du héros-narrateur, choqué par les changements qu'il perçoit tout autour de lui, qu'à la barbe elle-même. Normalement, on ne s'étonnera pas de trouver que les cheveux d'une personne âgée soient blanchis, mais comme nous l'avons vu, la désorientation du narrateur peut être considérée comme une partie de l'explication de sa vision des personnages vieilliss comme des personnages travestis.

Souvent, la couleur des cheveux n'est pas le seul aspect à avoir changé chez un personnage, mais quand c'est le cas, ce changement, qui peut sembler mineur, suffit pour confondre le narrateur, ainsi que tout public de théâtre :

À un visage linéairement le même il suffisait, pour qu'il semblât autre, de cheveux blancs au lieu de cheveux noirs ou blonds. Les costumiers de théâtre savent qu'il suffit d'une perruque poudrée pour déguiser très suffisamment quelqu'un et le rendre méconnaissable²⁵⁸.

L'introduction des costumiers et la mention du théâtre évoquent tout ce domaine, et suggèrent que les personnages soi-disant déguisés entrent dans un contexte plus grand, et qu'ils n'ont pas forcément choisi eux-mêmes leur costume. Nous reviendrons au costumier métaphorique du « Bal de têtes » ci-dessous.

La blancheur des cheveux peut aussi être un élément parmi d'autres qui constituent le déguisement d'un personnage, comme c'est le cas par exemple pour le comte de ***. Sa barbe est devenue blanche et il a aussi « des poils argentés », mais le narrateur fait la remarque suivante :

²⁵⁷ RTP, IV, 520.

²⁵⁸ RTP, IV, 517.

[...] ma première pensée fut de le féliciter non d'avoir été promu colonel mais d'être si bien en colonel, déguisement pour lequel il semblait avoir emprunté l'uniforme, l'air grave et triste de l'officier supérieur qu'avait été son père²⁵⁹.

Il semble que ce soit le comte qui s'est déguisé en colonel ou même en son père ; pour obtenir cet effet, il a fallu se mettre une barbe et une perruque blanches. Le cas du comte offre aussi un exemple du rôle de la ressemblance familiale²⁶⁰. Remarquons que dans la description de ce comte, se trouvent plusieurs termes valorisants – tels que « promu », « si bien » et « supérieur ». Le fait que ses poils sont « argentés », au lieu d'être dits simplement blancs ou gris, suggère un vieillissement digne – les cheveux blancs étant parfois considérés comme un signe de distinction pour les hommes d'un certain âge. N'oublions pas, pourtant, qu'il a aussi l'air grave et triste²⁶¹ – ce qui, tout en n'étant pas des termes aussi valorisants, ne neutralise pas la dignité et la distinction. Au contraire, la gravité peut contribuer au caractère digne. Un vieillissement distingué peut avoir un côté triste – mais il apporte aussi quelque chose de positif au lieu de ne constituer qu'une perte des qualités positives associées à la jeunesse.

Les cheveux blancs évoquent aussi la métaphore conceptuelle conventionnelle LA VIE EST UNE ANNÉE, qui nous permet d'envisager les différentes étapes de la vie comme les saisons de l'année. Cette métaphore remonte au moins à l'Antiquité, étant donné que Diogène Laërce y fait référence en citant Pythagore²⁶². En décrivant le prince de Guermantes, le narrateur se sert du procédé de la composition en associant la métaphore conceptuelle LES MARQUES DU VIEILLISSEMENT SONT DES DÉGUISEMENTS avec le gel :

Ses moustaches étaient blanches aussi, comme s'il restait après elles le gel de la forêt du Petit Poucet. Elles semblaient incommoder la bouche raidie et, l'effet une fois produit, il aurait dû les enlever²⁶³.

²⁵⁹ *RTP*, IV, 518.

²⁶⁰ Voir le chapitre sur les métaphores picturales pour une discussion plus approfondie de la ressemblance familiale (pp. 164-167).

²⁶¹ Notons que la mélancolie est un trait traditionnellement attribué à la vieillesse (selon la doctrine humorale).

²⁶² R. Larry Overstreet, « The Greek Concept of the 'Seven Stages of Life' and its New Testament Significance, » *Bulletin for Biblical Research* 19, no. 4 (2009) : 542.

²⁶³ *RTP*, IV, 499.

Les cheveux blancs soulignent donc l'âge du prince en le plaçant dans la dernière étape de la vie – celle de l'hiver.

Il y a plusieurs occurrences d'expressions métaphoriques jouant sur le lien entre les cheveux changés des personnages et les saisons²⁶⁴. Pour la plupart, les cheveux sont associés à la neige ou au gel – donc à l'hiver, mais, comme nous le verrons, il est aussi question de l'automne dans certaines descriptions. La princesse de Guermantes avait des mèches « grises et brillantes comme de la soie [qui] semblaient d'argent autour de son front bombé », mais étant devenues blanches, elles « semblaient au contraire [...] être grises comme une neige salie qui a perdu son éclat »²⁶⁵. Les cheveux gris sont ici décrits dans des termes assez valorisants, qui font référence à des matériaux précieux tels que la soie et l'argent, tandis que les cheveux blancs – la prochaine étape du développement – sont associés à la neige, mais une neige salie. Dans le cas de la princesse de Guermantes, que l'on connaît dans la plus grande partie de la *Recherche* sous le nom de Mme Verdurin, le choix de l'argent comme mot descripteur pourrait être lié non seulement à son vieillissement, mais à l'ascension sociale, qui a été permise par sa richesse matérielle : c'est par son argent qu'elle conquiert un Faubourg St. Germain ruiné. Ses cheveux refléteraient alors l'argent comme le fait le teint d'une fille de banquier décrite un peu plus tard dans le « Bal de têtes ». Ce teint « se roussissait, se cuivrait, et prenait comme le reflet de l'or qu'avait tant manié le père²⁶⁶ ». Ce type de reflets évoque aussi le personnage balzacien Félix Grandet – le père riche et avare d'Eugénie – et ses yeux « auxquels le métal jaune semblait avoir communiqué ses teintes²⁶⁷ ».

Si les cheveux blancs font penser à l'hiver, le narrateur associe les cheveux gris à l'automne : « [...] elles avaient seulement, comme par une harmonie convenable avec

²⁶⁴ Ces associations peuvent faire penser aux allégorisations fréquentes dans la féeerie : les âges de la vie, par exemple, sont souvent figurés en analogie avec les saisons. Nous reviendrons à la féeerie dans la section sur les rôles féeériques.

²⁶⁵ *RTP*, IV, 520.

²⁶⁶ *RTP*, IV, 529.

²⁶⁷ Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, (Québec : La Bibliothèque électronique du Québec, 1855), <https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-26.pdf>, 17.

la saison, revêtu les cheveux gris qui étaient leur parure d'automne²⁶⁸. » Comme dans la description de la princesse de Guermantes, il nous semble qu'il s'agit ici aussi d'une description plutôt valorisante étant donné la présence de mots comme « harmonie ». Le changement des couleurs est aussi associé à une certaine mélancolie – phénomène qui selon Baudelaire est « toujours inséparable du sentiment du beau²⁶⁹ », et qui contribue donc à la valorisation du vieillissement :

Les parties blanches de barbes jusque-là entièrement noires rendaient mélancolique le paysage humain de cette matinée, comme les premières feuilles jaunes des arbres alors qu'on croyait encore pouvoir compter sur un long été, et qu'avant d'avoir commencé d'en profiter on voit que c'est déjà l'automne²⁷⁰.

Comme les feuilles jaunes, les parties blanches des barbes annoncent la fin de quelque chose – d'une saison ou d'une époque – et pour le narrateur, cette annonce vient plus tôt que ce à quoi il s'attendait.

Dans le chapitre sur la transformation et l'accumulation, nous examinerons des expressions métaphoriques qui jouent sur différentes sortes de profondeur, mais nous nous permettons de citer un passage où la profondeur temporelle est liée au degré de blancheur des cheveux :

Comme pour la neige, d'ailleurs, le degré de blancheur des cheveux semblait en général comme un signe de la profondeur du temps vécu, comme ces sommets montagneux qui, même apparaissant aux yeux sur la même ligne que d'autres, révèlent pourtant le niveau de leur altitude au degré de leur neigeuse blancheur²⁷¹.

Les cheveux blancs ne sont donc pas toujours comme une perruque blanche qui remplace et qui efface les cheveux du passé – ils peuvent aussi être associés à une fonction accumulatrice et conservatrice du temps.

Nous avons vu que les moustaches du prince de Guermantes sont décrites comme gelées, et le gel peut expliquer une sorte de durcissement général subi par le prince,

²⁶⁸ *RTP*, IV, 525.

²⁶⁹ Charles Baudelaire, « Lettre à Jules Janin, » dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois (Paris : Gallimard, 1976), 238.

²⁷⁰ *RTP*, IV, 505.

²⁷¹ *RTP*, IV, 519. Voir p. 213.

dont la bouche est « raidie » et les moustaches incommodes. Comme nous le verrons, les masques portés par certains personnages selon la vision du héros-narrateur sont souvent associés à un durcissement ou même à une pétrification, qui peut être vue comme analogue à l'effet du froid.

Masque et durcissement

Les cheveux ne sont pas les seuls à avoir changé chez les personnages du « Bal de têtes », et les changements de leurs visages sont souvent attribués par le narrateur à l'emploi des masques. En employant le concept du masque pour décrire les personnages vieillissants, le narrateur rend compte d'un processus de durcissement qui semble avoir produit la rigidité de leur visage. Ce processus, on le comprend, se terminera par la mort. En plus de la métaphore conceptuelle LES MARQUES DU VIEILLISSEMENT SONT DES DÉGUISEMENTS, nous trouverons dans les passages analysés par la suite la présence de la métaphore conceptuelle VIEILLIR EST DURCIR. Cette analogie est, selon Le Roux-Kieken essentielle pour la conception proustienne du vieillissement et de la mort²⁷². Comme nous le verrons, le durcissement n'est pas seulement un processus qui atteint les corps des personnages vieillissants²⁷³ – il s'agit aussi, pour certains, d'un processus qui résulte en une pesanteur douloureuse et une vivacité moindre. La présence de plusieurs métaphores conceptuelles dans ces passages permet de les considérer comme des compositions selon la terminologie de la théorie cognitive de la métaphore.

Dans un passage où le narrateur décrit des tendances générales chez les femmes vieillies, se trouve cette description d'une femme non-identifiée :

La vieille femme avait envie de pleurer en comprenant que l'indéfinissable et mélancolique sourire qui avait fait son charme ne pouvait plus arriver à irradier jusqu'à la surface ce masque de plâtre que lui avait appliqué la vieillesse. Puis

²⁷² Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 339.

²⁷³ Dans une certaine mesure, le durcissement physique accompagne le vieillissement naturel des êtres humains. Nous considérons pourtant VIEILLIR EST DURCIR comme une métaphore dans le « Bal de têtes » en raison des formes que prend le durcissement, et le degré élevé de celui-ci chez certains personnages.

tout à coup découragée de plaire, trouvant plus spirituel de se résigner, elle s'en servait comme d'un masque de théâtre pour faire rire²⁷⁴ !

La vieillesse ayant appliqué un masque de plâtre au visage de cette femme, elle n'a plus la capacité de manipuler son expression, et elle est donc incapable de sourire comme elle le faisait avant²⁷⁵. Il semble qu'à l'intérieur, elle ait les mêmes envies qu'avant, et qu'elle soit, du moins à un certain degré, restée la même, mais son nouveau visage ne lui permet pas de l'exprimer. Contrairement à certains autres personnages, cette femme est consciente des changements qu'elle a subis, ce qui indique que ses facultés cognitives sont restées intactes. On a presque l'impression qu'il s'agit d'une jeune femme prisonnière dans un corps vieilli. Cela, on le comprend aisément, est une situation frustrante, mais au lieu de succomber à cette frustration et de pleurer, la femme accepte en quelque sorte son sort, et se sert de son visage figé « comme d'un masque de théâtre pour faire rire ». Ainsi, elle prend une sorte de pouvoir sur l'apparence imposée par la vieillesse. Ce pouvoir n'annule pas la douleur et la perte de contrôle associées au vieillissement, mais il constitue une manière de vivre avec celles-ci.

En s'intéressant aux stratégies dont se servent les personnages pour vivre avec leur vieillissement, le narrateur fournit au lecteur des raisons possibles pour leur comportement. Ce faisant, il entre dans le domaine du *portrait*, qui, selon Stéphane Chaudier, se distingue de celui de la *description*. Le portrait, écrit-il, est « une description orientée vers l'explication des comportements²⁷⁶ », alors que la description concerne surtout la perception du descripteur et l'effet produit en celui-ci par ce qu'il voit²⁷⁷. Étant donné que les personnages vieillissent dans le « Bal de têtes » sont souvent explicitement décrits dans les termes de l'art, et que le regard porté sur eux par le narrateur est un regard extériorisant, nous considérons que dans la plupart des cas, les

²⁷⁴ RTP, IV, 525.

²⁷⁵ Sans qu'il y ait mention explicite d'un masque, nous retrouvons, par exemple, la même incapacité de contrôler les expressions du visage dans la description de M. d'Argencourt : « [...] les traits détendus de sa figure, habituellement hautaine, ne cessaient de sourire avec une niaise béatitude. » RTP, IV, 500.

²⁷⁶ Chaudier, *Proust ou le démon de la description*, 499.

²⁷⁷ Chaudier, *Proust ou le démon de la description*, 18.

passages descriptifs que l'on trouve dans cette partie de la *Recherche* relèvent du domaine de la description selon la terminologie de Chaudier.

On peut pourtant se demander si les passages métaphoriques du « Bal de têtes » expliquent vraiment des comportements. N'oublions pas que les personnages vieilliss décrits par le narrateur ne portent pas vraiment des masques ou des déguisements – ceux-ci sont inventés par le narrateur, qui tente de saisir les changements subis par les personnages et leur signification. Dans les cas où il n'est question que de s'être mis une perruque, une barbe postiche ou un masque, le « comportement » des personnages nous semble purement métaphorique, étant donné que les changements décrits comme ces déguisements ne sont pas le résultat d'actions ou de choix délibérés. Revenons à la femme qui se sert de son « masque de plâtre que lui avait appliqué la vieillesse » pour faire rire. Il est clair dans ce passage qu'elle ne s'est pas déguisée elle-même²⁷⁸. On peut se demander alors si le fait de se servir d'un masque qui n'existe pas constitue un comportement, mais il nous semble que malgré l'aspect métaphorique, la mention du découragement, de la résignation et de la décision de tirer le meilleur parti possible d'une situation frustrante fait découvrir au lecteur les pensées et les motivations de cette femme, et que le passage qui lui est consacré à elle peut donc être catégorisé comme un portrait. En permettant au lecteur un accès, quoique limité, à la vie intérieure du personnage en question telle que le narrateur l'imagine, le portrait de la femme non-identifiée accentue sa subjectivité et son humanité plus que ne le font les descriptions plus distanciées d'autres personnages plutôt vus comme des objets d'art.

Le masque de la femme générique est un masque de plâtre qui lui a été appliqué par la vieillesse. Ce masque est donc superposé à son « vrai » visage ou visage intérieur, et constitue ainsi une sorte de visage extérieur. Pour la Berma, en revanche, le masque est apparu d'une autre manière :

La Berma avait, comme dit le peuple, la mort sur le visage²⁷⁹. Cette fois c'était bien d'un marbre de l'Érechthéion qu'elle avait l'air. Ses artères durcies étant déjà à demi pétrifiées, on voyait de longs rubans sculpturaux parcourir les joues,

²⁷⁸ RTP, IV, 525.

²⁷⁹ En faisant la remarque « comme dit le peuple », le narrateur fait référence à une expression métaphorique conventionnelle – « avoir la mort sur le visage ».

avec une rigidité minérale. Les yeux mourants vivaient relativement, par contraste avec ce terrible masque ossifié, et brillaient faiblement comme un serpent endormi au milieu des pierres²⁸⁰.

Dans ce passage, ce sont les métaphores sculpturales qui dominent, et celles-ci seront examinées dans le chapitre sur ces métaphores, dans lequel nous consacrerons une section à la Berma, mais comme il y a mention d'un masque ossifié, il faut aussi explorer le rôle de la métaphore du déguisement dans cette description de l'actrice. Contrairement à celui de la femme qui s'en sert pour faire rire, il ne s'agit pas d'un masque superposé au visage, mais d'une transformation du visage même en un masque ossifié. Ce processus est explicitement associé à celui de la mort. La pétrification qui durcit les artères et donne au visage jadis vivant et mouvant de la Berma une rigidité minérale, finira par une immobilité totale dans la mort.

Les yeux de la Berma sont aussi mourants, et ce n'est que par contraste avec le masque ossifié qu'ils semblent vivants. La lumière qui en émane est faible, et comparée à celle d'un « serpent endormi ». La transformation de la Berma est donc une transformation plus complète que celle de la femme générique, qui au fond reste plus ou moins la même. On peut imaginer que les deux femmes sont arrivées à différentes étapes dans le processus du vieillissement, et que la femme générique se pétrifiera elle aussi, mais la différence entre elles peut aussi s'expliquer par la diversité des effets qu'a le temps sur les personnages du « Bal de têtes ».

Le masque de la Berma est montré comme un « terrible masque ossifié », et le lecteur comprend que ce masque est un signe de l'approche de la mort. Ce signe se retrouve chez d'autres personnages : « Certaines figures sous la cagoule de leurs cheveux blancs avaient déjà la rigidité, les paupières scellées de ceux qui vont mourir [...] »²⁸¹. » Remarquons que ce sont les cheveux blancs, qui, en constituant une cagoule, fonctionnent comme une sorte de masque ici²⁸². Ce masque cache un visage atteint par

²⁸⁰ *RTP*, IV, 575-576.

²⁸¹ *RTP*, IV, 517.

²⁸² Le mot « cagoule » fait peut-être surtout penser à une sorte de couvre-chef, mais selon le dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, toutes les significations de ce mot incluent la possibilité de couvrir la tête et le visage « en laissant apparaître les yeux, éventuellement la bouche ou le nez ». (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Cagoule, » consulté le 20 janvier 2020, cnrtl.fr/definition/cagoule.)

la rigidité, et les paupières étant scellées, il semble que les yeux se sont déjà fermés en attente de la mort. Ces personnages donnent l'impression de ne plus être en contact avec le monde extérieur du tout.

Les cas que nous venons de présenter sont les plus typiques. Il existe des différences entre eux, mais il s'agit pour tous d'un masque rigide qui les inhibe et qui par conséquent refuse aux autres tout accès à leur monde intérieur. Odette, qui au moment de la matinée Guermantes porte le nom de Forcheville, mais que le narrateur connaît depuis sa propre enfance d'abord comme la dame en rose et ensuite comme la femme de Swann et la mère de Gilberte, constitue une exception. Quand le narrateur revoit Odette chez la princesse de Guermantes, elle n'a pas beaucoup changé, mais il remarque après l'avoir décrite :

Moins de trois ans après, non pas en enfance, mais un peu ramollie, je devais la voir à une soirée donnée par Gilberte, et devenue incapable de cacher sous un masque immobile ce qu'elle pensait [...] ²⁸³.

Contrairement aux autres, qui se sont mis, ou auxquels le temps a appliqué, le masque inhibant du vieillissement, Odette a perdu le masque qui lui permettait de dissimuler ce qui se passe en elle. Là où les autres n'arrivent plus à s'exprimer, Odette n'arrive plus à ne pas exprimer toute pensée ou impression. Il s'agit dans son cas du « masque » dont tout le monde se sert dans la vie sociale, et qu'elle maîtrisait particulièrement bien avant cette soirée chez Gilberte, au point que ce masque est devenu son visage, selon Suzanne Guerlac ²⁸⁴.

Mis par qui ?

Parmi les premiers personnages décrits dans le « Bal de têtes » sont le prince de Guermantes, le petit Fezensac et M. d'Argencourt – tous présentés dans les deux premiers paragraphes après l'entrée du narrateur dans le salon. Dans les descriptions de ces hommes, le narrateur semble croire qu'ils se sont déguisés eux-mêmes comme

²⁸³ RTP, IV, 529.

²⁸⁴ Suzanne Guerlac, « Swann's Gift, Odette's Face : Photography, Money, and Desire in *À la recherche du temps perdu*, » dans *Proust and the Arts*, éd. Christie McDonald et François Proulx (Cambridge : Cambridge University Press, 2015), 118. Nous reviendrons à la relation entre les masques et ce qu'ils cachent dans le sous-chapitre sur la tension entre l'extérieur et l'intérieur.

pour un bal masqué : le prince « s'était affublé d'une barbe blanche » et « semblait avoir assumé de figurer un des 'âges de la vie'²⁸⁵ ». Le narrateur ne sait « ce que le petit Fezensac avait mis sur sa figure », mais celui-ci « avait trouvé le moyen de couvrir sa figure de rides, ses sourcils de poils hérissés ». Quant à M. d'Argencourt, lui « s'était affublé d'une extraordinaire barbe d'une invraisemblable blancheur », il « était arrivé à être tellement différent de lui-même », dans le but apparent d'« offrir un spectacle »²⁸⁶. Dans toutes ces citations, on trouve des mots qui suggèrent que ce sont les personnages eux-mêmes qui ont mis leurs perruques et leurs masques – *s'affubler, assumer, mettre, trouver le moyen de, arriver à* et *offrir*.

Presque dès le début, pourtant, le narrateur est averti par « un instinct » de dissimuler sa peine à reconnaître les autres personnages²⁸⁷. Il sent que « la transformation n'était pas voulue²⁸⁸ », et il s'aperçoit aussi de la difficulté que les autres ont à le reconnaître. Cependant, il semble ne pas encore saisir l'ampleur de ces transformations, ou préférer rester dans l'illusion pour ne pas admettre son propre vieillissement, et tout en étant conscient du caractère involontaire²⁸⁹ des déguisements, il s'exprime d'une manière qui suggère que ce sont toujours les personnages qui se les sont mis eux-mêmes : « [...] ces têtes, qu'ils se sont faites depuis longtemps sans le vouloir, ne se laissent pas défaire par un débarbouillage, une fois la fête finie²⁹⁰. »

Après une dizaine de pages, le narrateur est amené à reconnaître la vraie raison des changements subis par les personnages et par lui-même : « Et maintenant je comprenais

²⁸⁵ Marie Miguët-Ollagnier écrit à propos de ce passage que le mythe des âges de la vie est un mythe développé par Ovide qui met en rapport les âges de la vie avec les quatre saisons (auxquelles nous reviendrons dans ce chapitre), les quatre ères du monde et les quatre éléments (la terre étant celle qui est associée à la vieillesse – lien que nous traiterons dans le chapitre sur les métaphores sculpturales). (Miguët-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, 168.)

²⁸⁶ *RTP*, IV, 499-501 (toutes les citations dans ce paragraphe).

²⁸⁷ *RTP*, IV, 501-502.

²⁸⁸ *RTP*, IV, 502.

²⁸⁹ Pour Luc Fraisse, le travail de reconnaissance des personnages vieillissants s'apparente à celui associé à la mémoire involontaire, par exemple dans l'épisode de la madeleine, et il soutient que « [c]'est pour dessiner ce parallélisme que les signes de vieillissement sont présentés comme *involontaires* ». (Fraisse, « Le 'Bal de têtes' selon Proust, » 139.)

²⁹⁰ *RTP*, IV, 502.

ce que c'était la vieillesse [...]»²⁹¹. » Le premier personnage décrit après cette découverte est M. de Cambremer. Le narrateur ne le reconnaît pas à cause des « énormes poches rouges aux joues²⁹² », mais sa femme ne semble même pas s'en être rendu compte :

Elle ne s'était pas aperçue de ce mal qui offusquait ma vue et qui n'était autre qu'un des masques du Temps que celui-ci avait appliqué à la figure du marquis, mais peu à peu, et en l'épaississant si progressivement que la marquise n'en avait rien vu²⁹³.

Le temps est ici personnifié²⁹⁴ et devenu un fabricant de masques. Il ne s'agit donc pas d'un déguisement que M. de Cambremer s'est mis lui-même, que ce soit volontairement ou non, mais d'un masque qui lui est appliqué lentement par le temps. Il en est de même pour la femme non-identifiée dont nous avons traité ci-dessus. Elle porte un « masque de plâtre que lui avait appliqué la vieillesse²⁹⁵ ». Le temps ou le vieillissement est personnifié, et ces expressions pourraient être considérées comme des réalisations d'une métaphore conceptuelle telle que LE TEMPS EST UN COSTUMIER ou LE TEMPS EST UN FABRICANT DE MASQUES. Nous verrons par la suite qu'il y a un grand nombre d'expressions métaphoriques dans le « Bal de têtes » qui jouent sur différentes personnifications du temps, lui attribuant plusieurs professions – surtout des professions artistiques.

En incluant le créateur du masque, le narrateur se sert du procédé de la composition, mais il étend aussi la métaphore conceptuelle conventionnelle LES VISAGES SONT DES MASQUES, qui, dans le langage courant, sert à exprimer entre autres un « comportement feint, affecté » ou une « [e]xpression caractéristique d'un état physique ou émotionnel »²⁹⁶. L'emploi conventionnel de cette métaphore ne rend pas compte du

²⁹¹ RTP, IV, 510.

²⁹² RTP, IV, 511.

²⁹³ RTP, IV, 511-512.

²⁹⁴ On peut constater l'emploi d'une majuscule dans le mot *temps*, qui chez Proust est un signe indiquant qu'il s'agit d'une personnification. Voir p. 16 pour un commentaire un peu plus détaillé sur cet usage.

²⁹⁵ RTP, IV, 525.

²⁹⁶ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Masque, » consulté le 2 septembre 2020, cnrtl.fr/definition/masque.

processus de création du masque, mais en tentant de comprendre les changements subis par les personnages vieilliss, le narrateur s'intéresse non seulement au résultat, mais également à la manière dont ces transformations se sont produites²⁹⁷.

Il faut pourtant remarquer que l'on trouve des exemples de personnages qui se sont travestis eux-mêmes après la prise de conscience chez le narrateur de la cause ou de l'agent derrière leur transformation. Il y en a qui « avaient mis tant de *temps* à revêtir leur déguisement²⁹⁸ », le jeune comte de *** est « si bien en colonel, déguisement pour lequel il semblait avoir emprunté l'uniforme, l'air grave et triste de l'officier supérieur qu'avait été son père²⁹⁹ », et Legrandin « semblait maintenant seulement le jeune Cambremer ayant pris pour s'amuser les apparences du vieillard qu'en réalité il serait un jour³⁰⁰ ». Même si le narrateur sait maintenant que les personnages sont vieilliss et non déguisés, il continue donc de les décrire en employant les mêmes métaphores. On peut remarquer, pourtant, qu'après cette prise de conscience³⁰¹, c'est le processus même de déguisement, et donc de vieillissement, qui est mis en relief : le narrateur fait des remarques sur le temps que les personnages ont mis à se déguiser et sur l'origine de leurs déguisements au lieu de simplement constater qu'ils se sont affublés d'une barbe blanche. Sa compréhension de ce qui s'est passé influence ainsi la manière dont il décrit les transformations.

Si l'on accepte qu'au début, le héros-narrateur croit vraiment que les personnages portent des déguisements – ou du moins qu'il hésite entre cette explication et celle du vieillissement – on peut argumenter que pour lui, les descriptions ne sont pas à visée métaphorique. Quand il se dit que le prince de Guermantes s'est affublé d'une barbe blanche, il fait une observation et y attribue l'explication qui lui semble la plus logique à ce moment précis, ne s'étant pas encore rendu compte de ce que le lecteur n'a pas eu de difficultés à comprendre. Mais après avoir compris, comme le lecteur, que la barbe

²⁹⁷ Nous verrons que le narrateur se sert du même type d'extension pour les métaphores sculpturales et picturales.

²⁹⁸ *RTP*, IV, 520.

²⁹⁹ *RTP*, IV, 518.

³⁰⁰ *RTP*, IV, 521.

³⁰¹ *RTP*, IV, 510.

blanche n'est pas une barbe postiche et en continuant d'attribuer des masques aux personnages âgés, le narrateur se sert de cette vision pour décrire la transformation qui s'est réellement produite.

Les rôles

Dès la première description de personnage dans le « Bal de têtes », celle du prince de Guermantes, le narrateur attribue à ses connaissances des rôles théâtraux. Ces rôles vont des types génériques, comme le « roi de féerie³⁰² » qu'est le prince de Guermantes, aux personnages spécifiques, comme le « roi Lear³⁰³ » qu'est devenu Charlus, mais il s'agit dans tous les cas d'expressions fondées sur la métaphore conceptuelle LES PERSONNES SONT DES ACTEURS. En vieillissant, les personnages se voient assigner de nouveaux rôles. Dans cette section, nous examinerons trois types de rôles présents dans le « Bal de têtes » : les rôles féeriques, comiques et tragiques, avant de discuter la signification de l'attribution de ces rôles.

Rôles féeriques

Avant d'arriver à l'hôtel des Guermantes, le narrateur réfléchit sur le caractère merveilleux qu'il associait jadis à cette famille, mais qui a diminué fortement. Leur déménagement constitue une partie de l'explication de cette diminution :

Au temps où je croyais, même si je savais le contraire, que les Guermantes habitaient tel palais en vertu d'un droit héréditaire, pénétrer dans le palais du sorcier ou de la fée, faire s'ouvrir devant moi les portes qui ne cèdent pas tant qu'on n'a pas prononcé la formule magique, me semblait aussi malaisé que d'obtenir un entretien du sorcier ou de la fée eux-mêmes³⁰⁴.

La position sociale des Guermantes les rend, aux yeux du jeune narrateur, si différents de lui, qu'ils pourraient aussi bien être des personnages de contes de fées. On ne s'étonne pas alors de trouver des expressions métaphoriques jouant sur le genre théâtral

³⁰² RTP, IV, 499.

³⁰³ RTP, IV, 501.

³⁰⁴ RTP, IV, 436.

de la féerie dans le « Bal de têtes » où les Guermantes sont fortement représentés. L'emploi de ces métaphores s'explique aussi en partie par le lien entre la féerie et l'enfance. Hélène Laplace-Claverie, faisant référence à Jean Starobinski, voit dans la féerie une incarnation d'un « morceau demeuré intact du pays d'enfance³⁰⁵ ». En rencontrant des versions transformées des personnes qu'il vénérerait, le narrateur réfléchit sur leur développement et donc sur les personnes qu'elles étaient jadis et les associations qu'elles suscitaient chez lui pendant son enfance.

Le prince de Guermantes est, comme nous l'avons remarqué, le premier personnage à être décrit dans le « Bal de têtes », et le narrateur commence cette description par une référence à la féerie :

Le prince avait encore en recevant cet air bonhomme d'un roi de féerie que je lui avais trouvé la première fois, mais cette fois, [...] il s'était affublé d'une barbe blanche et, traînant à ses pieds qu'elles alourdissaient comme des semelles de plomb, semblait avoir assumé de figurer un des âges de la vie³⁰⁶.

Le caractère féerique du prince n'est pas quelque chose de nouveau, et ce n'est donc pas le vieillissement qui lui a assigné ce rôle. Cela ne veut pourtant pas dire que le prince n'a pas changé. La barbe blanche et les semelles de plomb lui confèrent aussi un autre rôle – celui d'un des âges de la vie, et un peu plus tard dans le « Bal de têtes », le narrateur compare justement la vie à la féerie : « Alors la vie nous apparaît comme la féerie où on voit d'acte en acte le bébé devenir adolescent, homme mûr et se courber vers la tombe³⁰⁷. » On peut se demander pourquoi le narrateur se sert d'une telle comparaison, étant donné que le développement du personnage dans la féerie suit celui de l'être humain dans la vie réelle, mais les transformations de ce personnage se font rapidement et d'acte en acte, c'est-à-dire par étapes et non lentement et progressivement comme chez les personnages du « Bal de têtes ». Quand le narrateur rentre à Paris après son absence, un nouvel acte commence, et par conséquent, les

³⁰⁵ Hélène Laplace-Claverie, *Modernes féeries : Le théâtre français du XX^e siècle entre réenchantement et désenchantement* (Paris : Honoré Champion, 2007), 58. et Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (Paris : Gallimard, 2004), 7. Dans le texte de Starobinski, il n'est pas directement question de la féerie dans la phrase citée, mais Laplace-Claverie voit dans « le monde du cirque et de la fête foraine » des domaines assez apparentés à la féerie pour attribuer la citation à celle-ci.

³⁰⁶ *RTP*, IV, 499.

³⁰⁷ *RTP*, IV, 504.

personnages ont changé depuis le dernier. Cette interprétation est soutenue par Jeanyves Guérin, selon qui Proust associe le genre de la féerie « à la métamorphose surprenante et au vieillissement accéléré »³⁰⁸.

L'analogie entre la vie et la féerie évoque le très célèbre monologue « All the world's a stage » dans *As You Like It (Comme il vous plaira)* de William Shakespeare. Comme la comparaison de Proust, ce monologue met en relation les âges de la vie et les différents rôles d'une pièce de théâtre. Étant plus long et élaboré que les comparaisons de Proust, le monologue de Shakespeare décrit sept âges : « *Infant* », « *Schoole-boy* », « *Louer* », « *Soldier* », « *Iustice* », « *Pantaloone* » et « *second childishnesse and meere obliuion* »³⁰⁹. Pourtant, il s'agit d'un développement analogue à celui que vit le bébé qui devient adolescent et homme mûr pour ensuite se courber vers la tombe chez Proust.

En comparant le développement d'un être humain à celui d'un personnage de féerie, le narrateur joue aussi sur la relation complexe entre la vie, le vieillissement et l'art. On peut argumenter que ce genre théâtral aide le narrateur à comprendre la vieillesse – la réalité « dont nous gardons le plus longtemps dans la vie une notion purement abstraite »³¹⁰. Le coup de théâtre que constitue le vieillissement des personnages du « Bal de têtes » rend visible le processus qui aboutit à la vieillesse et qui reste normalement difficile à saisir à cause de sa lenteur. N'ayant pas pu suivre ce processus chez ses amis et ses connaissances pendant son absence, le narrateur est choqué par les changements qu'ils ont subis, comme on peut l'être par les transformations magiques des personnages d'une féerie. Un lien s'établit donc entre le vieillissement des êtres humains et les événements typiques de la féerie qui lui permet de s'imaginer quel serait le futur de Mme d'Arpajon :

³⁰⁸ Jeanyves Guérin, « Féerie, » dans *Dictionnaire Marcel Proust*, éd. Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers (Paris : Champion, 2014), 376-377.

³⁰⁹ William Shakespeare, *As You Like It*, (Oxford : Bodleian Libraries), <https://firstfolio.bodleian.ox.ac.uk/download/text-pdfs/F-ayl.pdf>, 30-31.

³¹⁰ *RTP*, IV, 510.

[...] on eût dit qu'elle était un être condamné, comme un personnage de féerie, à apparaître d'abord en jeune fille, puis en épaisse matrone, et qui reviendrait sans doute bientôt en vieille branlante et courbée³¹¹.

Ayant franchi les premières étapes, elle arrivera sûrement aussi à la prochaine.

On peut se demander ce qu'implique cette succession de rôles joués par un personnage durant la vie. Les différents âges ne sont-ils que des rôles qu'on assume ou des masques qu'on se met tout en gardant un noyau d'identité ? Les caractéristiques liées à chaque âge sont-elles des traits culturels qu'on assume parce que l'on s'attend à les trouver chez une personne de tel âge ou est-ce simplement la nature qui nous transforme en adolescent, homme mûr ou épaisse matrone quand on arrive à l'âge correspondant ?

Les métamorphoses magiques ou surnaturelles étant des éléments importants dans la féerie, l'association métaphorique entre ces transformations et celles subies par les personnages du « Bal de têtes » confère au vieillissement de ces personnages un caractère surnaturel. Pour le narrateur, le vieillissement est, au départ, une explication peu probable ou même impensable des changements qu'il observe. Et, comme le fait remarquer Le Roux-Kieken :

Pour parvenir à expliquer ce qui est pourtant un phénomène des plus naturels – le processus de vieillissement humain – le narrateur l'évoque comme un phénomène surnaturel, un tour de magie, un mauvais sort jeté par des puissances étranges³¹².

Nous reviendrons au caractère merveilleux de la féerie dans la section sur le fantastique³¹³.

Le genre de la féerie est, selon Christelle Bahier-Porte, « né de la rencontre du conte et de la comédie³¹⁴ ». Les contes étant caractérisés entre autres par des personnages plutôt stéréotypés, on peut argumenter que l'emploi de la féerie comme domaine source pour les métaphores théâtrales dans le « Bal de têtes » contribue à une désindividualisation

³¹¹ *RTP*, IV, 515. Hélène Laplace-Claverie voit dans cette citation « une noirceur prémonitoire » qui préfigure le caractère sinistre assumé par la féerie du XX^e siècle. (Laplace-Claverie, *Modernes féeries*, 80.)

³¹² Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 36.

³¹³ Voir pp. 111-112.

³¹⁴ Christelle Bahier-Porte, « Le Conte à la scène : Enquête sur une rencontre (XVII^e-XVIII^e siècles), » *Féeries* 4 (2007) : 9.

des personnages vieillissants. Le prince de Guermantes ressemble à un roi de féerie, mais aussi à l'un des « âges de la vie³¹⁵ ». Son âge devient ainsi sa caractéristique principale, au détriment des autres traits de sa personnalité. Nous verrons dans la section suivante que la comédie peut aussi contribuer à la désindividualisation, et même à la déshumanisation des personnages.

Rôles comiques

Dans les premières pages du « Bal de têtes », Monsieur d'Argencourt est décrit assez longuement, et l'on trouve plusieurs références à des rôles comiques dans cette description, qui est l'une des plus défavorables dans cette partie de la *Recherche*. Le narrateur souligne que M. d'Argencourt a tellement changé qu'en le décrivant, il ne ressent plus d'antipathie envers son ancien ennemi. D'un côté, ce fait souligne le caractère extraordinaire de la transformation de ce personnage, mais de l'autre, étant donné l'inimitié ressentie avant par le narrateur envers cet homme, il nous semble peu probable que celle-ci n'ait pas du tout influencé cette description malveillante. Dans la présente section, pourtant, nous nous focaliserons sur les rôles théâtraux attribués à M. d'Argencourt, et non sur sa relation avec le narrateur.

M. d'Argencourt est dit « le plus extraordinaire de tous [...], le véritable clou de la matinée³¹⁶ ». Parmi tous les personnages rencontrés par le narrateur, c'est celui qui a le plus changé, c'est-à-dire dont le travestissement est le plus réussi. Il est dit un « personnage de vieux gâteaux », une « incarnation de moribond-bouffe d'un Regnard exagéré par Labiche³¹⁷ », un « personnage ineffablement grimaçant, comique et blanc, ce bonhomme de neige simulant un général Durakine en enfance » et « un acteur qui rentre une dernière fois sur la scène avant que le rideau tombe tout à fait au milieu des éclats de rire »³¹⁸. Dans la plupart de ces citations, le narrateur fait référence au genre

³¹⁵ RTP, IV, 499.

³¹⁶ RTP, IV, 500.

³¹⁷ Les notes de l'édition de la Pléiade nous apprennent que le narrateur se réfère ici au *Légataire universel* écrit par Regnard, et que c'est Proust qui s'imagine l'exagération par Labiche, qui n'a pas traité ce sujet. (RTP, IV, 1276.)

³¹⁸ RTP, IV, 500-502. (Toutes les citations dans cette phrase.)

de la comédie : soit par la mention de dramaturges comme Regnard et Labiche, soit en décrivant explicitement M. d'Argencourt comme « comique », soit en l'associant au personnage ridicule qu'est le général Dourakine, dont le nom vient du mot russe *дырак* qui signifie idiot, soit en évoquant le rire du public. Le monsieur provoque aussi « un fou rire³¹⁹ » chez le narrateur. Les rôles qu'il occupe sont des rôles ridicules. Il n'est pas simplement un personnage de Regnard – mais un personnage de Regnard « exagéré par Labiche », et au lieu d'être un personnage qui simule un autre, il est un « bonhomme de neige simulant un général Dourakine en enfance ». Il y a donc une superposition de copies ici, et quand la copie imite la copie, il devient difficile de retrouver un original ou une authenticité. L'identité de M. d'Argencourt semble perdue quelque part dans la multitude de couches de personnages ou de rôles.

Sous-jacent au ridicule de M. d'Argencourt, il y a aussi du sérieux. C'est la dernière fois qu'il rentre sur la scène, ce qui fait penser que ses jours d'acteur et donc ses jours de personne ou d'être vivant sont comptés. Cela est souligné par l'emploi du mot « moribond ». Pour Marc Hersant et Muriel Ades, la formulation « moribond-bouffe » est un « étonnant oxymore » et une « expression quintessenciée de ce mélange paradoxal de gravité liée à la révélation du Temps et de la mort, dont le personnage est l'une des plus pathétiques incarnations, et de 'burlesque' irrésistible »³²⁰. D'un côté, la transformation de M. d'Argencourt est un exemple du processus destructeur causé par le passage du temps et le vieillissement, et de l'autre, son absurdité le rend en même temps comique. Nous retrouvons une tension analogue dans l'expression « sublime gaga ». Tout en étant un gaga ridicule, le vieux M. d'Argencourt peut aussi, en tant que sublime, inspirer la terreur et le ravissement³²¹.

Le vieillissement a privé M. d'Argencourt non seulement de son apparence physique, mais aussi des traits de sa personnalité et la mémoire des « notions méprisantes qu'il

³¹⁹ *RTP*, IV, 501.

³²⁰ Marc Hersant et Muriel Ades, « D'un bal de têtes l'autre : la mort de Monseigneur dans les *Mémoires* de Saint-Simon et la matinée chez la princesse de Guermantes dans *Le Temps retrouvé*, » dans *Le Temps retrouvé Eighty Years After/80 ans après*, éd. Adam Watt (Oxford : Peter Lang, 2009), 15. (Toutes les citations dans cette phrase.)

³²¹ Nous traiterons plus en détail la sublimité du vieillissement dans le chapitre sur le cas du duc de Guermantes.

avait pu avoir³²² » du narrateur. Vers la fin de la longue description de ce personnage, il est même démuné de conscience :

C'était trop de parler d'un acteur et, débarrassé qu'il était de toute âme consciente, c'est comme une poupée trépidante, à la barbe postiche de laine blanche, que je le voyais agité, promené dans ce salon, comme dans un guignol à la fois scientifique et philosophique où il servait, comme dans une oraison funèbre ou un cours en Sorbonne, à la fois de rappel à la vanité de tout et d'exemple d'histoire naturelle³²³.

Le guignol étant un genre associé à la comédie, il nous semble que le narrateur continue ici sa description dans la même veine comique qu'avant, tout en montrant que les conséquences du vieillissement sont encore pires qu'il ne le pensait jusque-là. N'ayant plus d'âme consciente, ne pouvant plus contrôler ses mouvements, M. d'Argencourt est même privé de son statut d'acteur pour devenir une marionnette inanimée et donc morte.

Nous nous permettons de commenter l'évocation de plusieurs lieux ou institutions différents dans le passage cité ci-dessus. La poupée qu'est le vieux monsieur est associée, dans la même phrase, au guignol, à la Sorbonne et à l'Église – par la mention d'une « oraison funèbre ». Dans tous ces lieux, on est plongé dans des univers qui sont en quelque sorte en dehors du temps : l'univers fictionnel de la pièce de théâtre, l'univers des savoirs et des traditions académiques de l'université, et l'univers religieux qui pour les croyants transcende la vie et le temps. Tout en faisant de M. d'Argencourt une représentation exemplaire de la force destructrice du temps, le narrateur le place dans des espaces associés à l'extratemporel, soulignant ainsi le paradoxe qu'est le temps proustien.

M. d'Argencourt n'est pas le seul à se voir attribuer des rôles comiques. Passons maintenant au duc de Guermantes qui, lui aussi, est décrit assez longuement bien que plus bienveillamment que M. d'Argencourt. Nous consacrerons un chapitre entier à une analyse détaillée de la première partie de la description du duc, mais nous ferons ici quelques remarques sur les rôles comiques qui apparaissent vers la fin de cette

³²² RTP, IV, 502.

³²³ RTP, IV, 502.

description : « Et à un certain âge c'est en un personnage de Molière – non pas même en l'olympien amant d'Alcmène mais en un risible Gêronte – que se change inévitablement Jupiter³²⁴. » Tout au long de la *Recherche*, le duc de Guermantes est associé au dieu romain Jupiter, et le narrateur fait référence ici à *Amphitryon*, une des comédies de Molière dans laquelle Jupiter prend l'allure du personnage Amphitryon. Pourtant, la transformation du duc ne sera pas comme cette dernière, qui n'a, selon les éditeurs de la *Recherche*, « rien de dégradant, puisqu'elle est voulue pour la satisfaction triomphante d'un caprice amoureux³²⁵ ». Il s'agira en revanche d'une transformation « en un risible Gêronte³²⁶ ». Le début de la description du duc joue plutôt sur la sublimité et la tragédie, et les changements subis par ce personnage, bien que grands, ne l'ont pas pourtant privé de sa grandeur. Il semble donc très loin d'un « risible Gêronte », mais étant donné que c'est « à un certain âge » que Jupiter se change « inévitablement » en ce personnage type, il est possible que cette chute n'ait pas encore eu lieu au moment où se déroule la matinée Guermantes. On peut aussi argumenter qu'il s'agit de différents aspects qui sont tous présents chez le personnage, mais qui dominant par alternance selon la situation.

L'aspect ridicule chez le duc de Guermantes peut aussi être associé à son amour pour Odette, qui fait de lui un vieillard amoureux – un type consacré du théâtre, et surtout de la comédie : « L'amour étant le propre de la jeunesse, tout vieillard amoureux s'écartera des habitudes de son caractère et paraîtra donc aux yeux des spectateurs comme ridicule³²⁷. » L'amour du duc pour Odette rappelle pour le narrateur celui de Swann pour la même femme ainsi que son propre amour pour Albertine, mais comme

³²⁴ *RTP*, IV, 597.

³²⁵ *RTP*, IV, 1306.

³²⁶ Le nom Gêronte vient du terme qui désignait les membres du Sénat dans l'ancienne Sparte, qui « ne pouvait être élu qu'à partir de soixante ans ». Dans les comédies françaises du XVII^e siècle, un gêronte est un « [v]ieillard faible et crédule dont le sort habituel est de se faire berner (et même rosser) par son entourage ». (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Gêronte, » consulté le 23 octobre 2019, cnrtl.fr/definition/gêronte.)

³²⁷ Bénédicte Louvat-Molozay, « Le Vieillard amoureux, de la comédie à la tragédie, » dans *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*, éd. Myriam Dufour-Maitre (Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013), paragraphe 8, <http://books.openedition.org/purh/10101>.

Swann et le narrateur étaient plus jeunes, il s'agissait dans ces cas-là d'amours moins ridicules.

Rôles tragiques

Dans son ouvrage *The Theater in the Fiction of Marcel Proust*, John Gaywood Linn remarque à propos des métaphores théâtrales que les métaphores associant des personnages de la *Recherche* à des personnages des tragédies classiques sont très peu nombreuses, car Proust emploie des métaphores théâtrales pour discréditer ses personnages aux yeux du lecteur³²⁸. Il est vrai qu'un grand nombre des expressions métaphoriques dans le « Bal de têtes » relevant du théâtre et du déguisement ne sont pas favorables pour le personnage décrit. La bassesse associée à la comédie sera associée au personnage comique, alors que le prestige de la tragédie sera associé au personnage tragique. Pour Linn, les occurrences d'expressions métaphoriques théâtrales et honorifiques sont des exceptions, et donc moins importantes que les expressions ironiques et dénigrantes³²⁹. Il nous semble cependant intéressant d'étudier ces occurrences, notamment pour explorer les raisons d'être de ces exceptions.

Dans le « Bal de têtes », deux représentants de la famille Guermantes sont décrits à l'aide de références à des tragédies : Charlus et le duc de Guermantes. Le premier n'est pas présent à la matinée Guermantes, mais le narrateur le rencontre juste avant d'arriver chez la princesse. Ayant subi une attaque d'apoplexie, Charlus a beaucoup changé, et Jupien, qui s'occupe de lui, l'appelle « mon malade qui n'est plus qu'un grand enfant³³⁰ ». En le décrivant, le narrateur fait allusion au *Roi Lear* : « [l'attaque d'apoplexie] avait imposé au vieux prince déchu la majesté shakespearienne d'un roi Lear³³¹. » Cette allusion est reprise dans le « Bal de têtes », dans le contexte de la description de M. d'Argencourt, qui est « d'un accès aussi facile, aussi affable que M. de Charlus roi Lear qui se découvrait avec application devant le plus médiocre

³²⁸ Linn, *The Theater in the Fiction of Marcel Proust*, 220.

³²⁹ Linn, *The Theater in the Fiction of Marcel Proust*, 228.

³³⁰ RTP, IV, 443.

³³¹ RTP, IV, 438.

salueur³³² ». Charlus et M. d'Argencourt ont tous les deux perdu toute mémoire de leurs antipathies ou snobismes, mais là où M. d'Argencourt est comparé à des personnages comiques ridicules, Charlus est doté d'une « majesté shakespearienne ». Comme le vieux roi Lear qui devient fou, Charlus développe aussi une sorte de folie, mais il garde aussi une certaine majesté. On peut se demander la raison de cette grande différence dans les descriptions de deux personnages qui semblent avoir subi un développement assez analogue. Il nous semble probable qu'une partie de l'explication se trouve dans les relations très différentes que le narrateur entretient avec chacun d'entre eux – Charlus suscite la révérence tandis que M. d'Argencourt n'a pas cessé d'être son « ennemi personnel³³³ ».

Il faut aussi remarquer à propos du vieillissement de Charlus que sa transformation est surtout due à l'attaque d'apoplexie qu'il a subie – c'est-à-dire à une maladie et non principalement à un vieillissement « normal ». Certes, les risques d'être atteint d'une telle attaque montent avec l'âge, mais ses effets ne sont pourtant pas des effets du vieillissement seul. On peut argumenter qu'à cause de l'attaque, la transformation de Charlus est moins énigmatique que celle des autres personnages, qui est plus lente et plus difficile à saisir. Il y a une explication très claire, et il s'agit de quelque chose qui n'arrive pas inévitablement à tous. Le côté tragique peut aussi être renforcé par la soudaineté : un moment on est soi-même et, tout d'un coup, on devient un autre³³⁴.

Richard W. Saunders écrit par rapport à la comparaison entre Charlus et le roi Lear :

When Charlus appears for the last time, ruined by illness and old age, in « Matinée chez la Princesse de Guermantes, » the Narrator compares his silver-haired figure to that of King Lear. The image is not merely poetic; the associations with dispossession and exile are especially pertinent to Charlus's story as well. More than that, a major tradition of medieval political theory holds that the king is endowed with two bodies, a royal body and an individual body, which are fused by his inalienable kingship. The scandal of many of

³³² RTP, IV, 501.

³³³ RTP, IV, 500.

³³⁴ On peut se demander à quel point la transformation d'autres personnages peuvent être attribuée à des maladies, surtout, peut-être, en ce qui concerne M. d'Argencourt. Nous n'entrerons pas dans une discussion de diagnostic, mais la perte complète de mémoire et même d'âme suggère qu'il s'agit peut-être d'un vieillissement « pathologique ». Pourtant, ce genre de symptômes sont bien fréquents chez les personnes âgées, et l'on peut argumenter aussi qu'ils entrent dans la conception d'un vieillissement « normal ».

*Shakespeare's history plays lies precisely in the spectacle of the inconceivable survival of the king's private body when separated from his kingly body by deposition, imprisonment or exile*³³⁵.

Charlus est, comme les rois médiévaux, doté de deux corps : un corps royal, ou du moins aristocratique, et un corps privé et homosexuel. Le dernier prend de plus en plus le dessus, minimisant ainsi l'importance du premier et exilant en quelque sorte le corps royal, ce qui résulte en une perte de sa position sociale jadis très élevée. Son rôle dans l'aristocratie change donc, mais ce scandale ne le prive pas, contrairement à ce que l'on aurait pu croire, de son caractère majestueux. D'une certaine manière, la ressemblance créée entre Charlus et Lear renforce la majesté du premier, mais en même temps, elle la rend tragique.

La tragédie est aussi évoquée dans la description du duc de Guermantes, mais au lieu de lui attribuer un rôle spécifique, le narrateur emploie des expressions comme « un roi de théâtre » et « rois des tragédies grecques »³³⁶. Les associations évoquées sont donc des associations à la grandeur et la sublimité en général.

La signification des rôles

Le mot *rôle* s'emploie métaphoriquement dans le langage courant pour désigner différents types de comportements dans la vie sociale³³⁷, mais en attribuant des rôles théâtraux spécifiques aux personnages, le narrateur élabore cette métaphore conceptuelle conventionnelle afin de souligner différents aspects du vieillissement de différents personnages. Les rôles féeriques évoquent les étapes du vieillissement. Les personnages de la féerie qui personnifient les âges de la vie se développent d'acte en acte, assumant chaque fois un nouvel âge, et ce développement se fait durant les quelques heures que dure la représentation. Le vieillissement est donc accéléré, et le choc de la transformation qui a lieu entre les actes ressemble au choc du narrateur qui rentre après son absence et trouve toutes ses connaissances transformées.

³³⁵ Saunders, *Metamorphoses of the Proustian Body*, 144.

³³⁶ *RTP*, IV, 595. Nous discuterons le lien entre le duc et la tragédie dans le chapitre consacré à ce personnage.

³³⁷ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Rôle, » consulté le 28 août 2020, cnrtl.fr/definition/rôle.

La comédie est surtout associée à M. d'Argencourt et reflète l'absurdité de l'énorme transformation subie par ce personnage. Ayant perdu la mémoire et à la fin de la description « toute âme consciente », il n'est plus vraiment une personne mais une « poupée trépidante » et ridicule³³⁸. En même temps, il a l'air d'un moribond, ce qui donne un côté sérieux et effrayant à sa transformation, et cette dérision pourrait être vue comme une manière de se distancer de ce personnage. Pour Woodward, la distanciation par rapport au vieillissement des autres permet au narrateur d'éviter le moment où il serait obligé de se rendre compte de son propre vieillissement³³⁹. Pourtant, le narrateur finit par être lui aussi dévisagé, et il s'agit donc d'un report plus que d'une évasion complète de ce moment inévitable.

On peut aussi s'imaginer que le caractère comique de M. d'Argencourt est associé à une sorte de vengeance jubilatoire. Nous avons déjà mentionné l'inimitié du narrateur envers ce personnage³⁴⁰, mais M. d'Argencourt peut aussi être considéré comme une illustration du potentiel subversif du vieillissement : d'un « fier seigneur³⁴¹ » il s'est transformé en un personnage comique exagéré. Comme la subversion représentée par le carnaval, celle du vieillissement réduit aussi les puissants en impuissants, suscitant peut-être un enjouement apparenté à celui du carnaval³⁴².

Quant aux rôles associés à la tragédie, ils évoquent inévitablement l'approche de la mort, tout en conférant un caractère élevé aux personnages décrits à l'aide d'expressions métaphoriques qui jouent sur le tragique. Ces rôles sont surtout attribués aux membres de la famille Guermantes.

Comme les masques portés par les personnages du « Bal de têtes », les rôles qu'ils jouent peuvent être des rôles que ces personnages semblent avoir assumés eux-mêmes, ou ils peuvent leur être assignés par le temps ou le vieillissement. Les rôles soulèvent

³³⁸ *RTP*, IV, 502.

³³⁹ Woodward, « The Mirror Stage of Old Age, » 57.

³⁴⁰ Voir p. 99.

³⁴¹ *RTP*, IV, 503.

³⁴² Voir pp. 80-81. L'enjouement associé au carnaval peut aussi, il nous semble, inclure un aspect malin qui s'accorde avec l'idée d'une vengeance jubilatoire.

aussi une autre question, à savoir jusqu'à quel point l'analogie s'étend. En jouant un rôle (ou en se mettant un masque), un acteur assume une autre personnalité. Il reste pourtant lui-même – le rôle est une sorte d'illusion qui ne représente pas l'identité authentique de l'acteur. Une des grandes énigmes dans le « Bal de têtes », et qui résonne tout au long de l'œuvre, concerne justement le rapport entre les transformations causées par le passage du temps et l'éventuelle continuité du moi. Les personnages du « Bal de têtes », sont-ils restés les mêmes au fond, ou leurs déguisements de personnes âgées sont-ils accompagnés de changements de leur « moi »³⁴³ ?

Dans la discussion des masques, nous avons vu qu'il y a une tendance chez le narrateur à voir les personnages comme plus actifs et libres par rapport à leurs déguisements tout au début du « Bal de têtes », avant la prise de conscience de leur vieillissement – c'est-à-dire quand le héros-narrateur hésite encore entre les différentes explications possibles. Nous retrouvons quelques indices similaires en ce qui concerne les rôles : le prince de Guermantes, par exemple, « semblait avoir assumé de figurer un des 'âges de la vie'³⁴⁴ » et M. d'Argencourt « donnait ce spectacle inénarrable et pittoresque³⁴⁵ », alors que le duc de Guermantes, décrit bien plus tard, se changera « inévitablement » en « un risible Gêronte »³⁴⁶. La présence d'une volonté ou un choix est peut-être plus compatible avec un moi resté plus ou moins le même, mais qui fait le choix de se travestir. De l'autre côté, l'absence d'une telle volonté suggère plutôt que le personnage est transformé en le rôle qu'il joue au bal masqué et sur la scène qu'est le monde.

Différents laps de temps

Dans le « Bal de têtes », le lecteur se trouve confronté à un grand nombre de descriptions de personnages vieillissants, et ces personnages ont vieilli d'un grand nombre de manières différentes. Nous venons de voir qu'ils portent différentes sortes de

³⁴³ Nous reviendrons à cette question dans le chapitre sur le vieillissement comme transformation et accumulation.

³⁴⁴ RTP, IV, 499.

³⁴⁵ RTP, IV, 500.

³⁴⁶ RTP, IV, 597.

masques et qu'ils jouent différentes sortes de rôles. Il existe aussi des différences concernant la vitesse avec laquelle se sont produits les changements chez les différents personnages, et c'est ce que nous examinerons dans cette section³⁴⁷.

Pour la majorité des personnages, ou du moins dans la majorité des cas où le narrateur fait des remarques sur le temps du processus de travestissement, il s'agit d'un développement lent. Nous avons déjà évoqué M. de Cambremer qui porte « un des masques du Temps que celui-ci avait appliqué à la figure du marquis, mais peu à peu, et en l'épaississant si progressivement que la marquise n'en avait rien vu³⁴⁸ ». Nous retrouvons la même lenteur dans des descriptions de groupes de personnages aussi : « Tous ces gens avaient mis tant de *temps* à revêtir leur déguisement que celui-ci passait généralement inaperçu de ceux qui vivaient avec lui³⁴⁹. » Dans ces cas, le vieillissement est donc décrit comme un processus graduel, et la raison pour le choc que subit le narrateur est son absence qui lui a empêché de suivre ce développement et qui fait qu'il rentre dans la société à une étape différente.

Pourtant, le processus de vieillissement peut aussi être rapide, comme c'est le cas pour Mme X... :

[...] comme une personne qui avant que la nuit n'arrive a à ne pas oublier de revêtir son déguisement de Turque, elle s'était mise en retard, et aussi était-ce précipitamment, presque tout d'un coup, qu'elle s'était tassée et avait reproduit avec fidélité l'aspect de vieille Turque revêtu jadis par sa mère³⁵⁰.

Juste avant cette description, le narrateur constate que dans certains cas, « un délai leur était souvent concédé où ils pouvaient continuer assez tard à rester eux-mêmes³⁵¹ », mais ce délai n'élimine pas le vieillissement, qui arrivera inévitablement et qui sera accéléré afin de rattraper le délai. Au lieu d'un travestissement construit

³⁴⁷ Le narrateur fait la remarque sur cette vitesse dans des descriptions où il ne se sert pas de métaphores théâtrales aussi, mais nous nous focaliserons dans ce chapitre sur les descriptions dans lesquelles il s'en sert.

³⁴⁸ *RTP*, IV, 511-512.

³⁴⁹ *RTP*, IV, 520.

³⁵⁰ *RTP*, IV, 520.

³⁵¹ *RTP*, IV, 520.

progressivement, Mme X... se déguise très vite. Le temps ne passe donc pas avec la même vitesse pour tous les personnages.

Ces différences contribuent au caractère énigmatique du vieillissement dans le « Bal de têtes ». Si le temps marquait tout le monde de la même manière, il serait plus facile de comprendre son fonctionnement, mais le narrateur souligne sans cesse la diversité des effets du vieillissement, et cette diversité concerne non seulement la nature de ces effets, mais aussi le temps que prend le processus qui les engendre. Dans le cas de Mme X..., le caractère miraculeux de sa transformation rapide peut évoquer des scènes de contes de fées telles que Cendrillon qui perd son déguisement à minuit et les métamorphoses spectaculaires typiques de la féerie.

Il peut être tentant de voir comme opposés le temps chronométrique ou extérieur et le temps personnel et intérieur dans la *Recherche*, et donc de supposer que le temps chronométrique passe toujours à la même vitesse et de manière identique pour tout le monde, mais les différentes incorporations du temps que sont les personnages du « Bal de têtes » suggèrent qu'il n'est pas aussi simple. Le temps qui nous vieillit semble surtout associé au temps chronométrique, et comme nous venons de le voir, la plupart des personnages vieillissent graduellement, mais il existe des exceptions qui défient cette règle. Le temps extérieur est donc aussi un temps élastique ou relatif – comme l'explique le narrateur vers la fin du « Bal de têtes » où ce sont « des gens sans perspicacité spéciale » qui conçoivent « l'âge comme quelque chose de mesurable »³⁵².

Le fantastique

La féerie est, comme nous l'avons vu, présente dès le début du « Bal de têtes », et contribue à l'atmosphère irréelle et onirique de cette scène. Les transformations vues comme des déguisements ou des rôles assumés par les personnages sont choquantes et énigmatiques pour le narrateur. Nous argumenterons pourtant que la dernière scène de

³⁵² RTP, IV, 623.

la *Recherche* relève plus des domaines du fantastique ou de l'étrange que de celui du merveilleux, qui est le domaine auquel appartient la féerie.

Hésitation

Pour Tzvetan Todorov, le fantastique est caractérisé par l'hésitation ressentie envers un événement qui semble surnaturel³⁵³. C'est peut-être aller un peu loin que d'affirmer que la matinée Guermantes semble surnaturelle pour le narrateur, mais en même temps, il se sert d'un bon nombre de mots comme *extraordinaire*, *invraisemblable*, *fabuleux*, *enchantement* etc., et ne comprend pas au départ ce qui se passe. Les personnages travestis suscitent notamment une hésitation chez le narrateur :

À la première personne que je parvins ainsi à identifier, en tâchant de faire abstraction du travestissement et de compléter les traits restés naturels par un effort de mémoire, ma première pensée eût dû être, et fut peut-être bien moins d'une seconde, de la féliciter d'être si merveilleusement grimée qu'on avait d'abord, avant de la reconnaître, cette hésitation que les grands acteurs, paraissant dans un rôle où ils sont différents d'eux-mêmes, donnent, en entrant en scène, au public qui, même averti par le programme, reste un instant ébahi avant d'éclater en applaudissements³⁵⁴.

Il hésite donc non seulement à reconnaître cette personne mais aussi à la féliciter pour son déguisement merveilleux. Un peu plus tard, le narrateur remarque qu'il est averti par un instinct de dissimuler sa peine à reconnaître les personnes travesties³⁵⁵. Tout en n'ayant pas complètement compris que les personnages ont vieilli, il comprend qu'ils ne se sont pas vraiment déguisés non plus, ce qui le retient et l'empêche de les complimenter sur leurs costumes.

Le naturel et le surnaturel deviennent difficiles à démêler. Les transformations subies par les personnages sont-elles surnaturelles comme les métamorphoses merveilleuses de la féerie ou s'expliquent-elles naturellement par l'emploi des masques ? La transformation naturelle de l'âge est si invraisemblable pour le narrateur, qui vient de découvrir l'extra-temporalité de l'art, qu'au départ, cette possibilité ne semble même

³⁵³ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris : Seuil, 1970), 29.

³⁵⁴ *RTP*, IV, 500.

³⁵⁵ *RTP*, IV, 501-502.

pas lui venir à l'esprit. Tout se passe alors comme si le temps qui se perd, au lieu d'être la réalité que l'on vit tous les jours, est devenu quelque chose d'inconnu et de non-naturel pour le narrateur. Se sentant exister hors ce temps chronométrique, le rappel de la réalité des corps marqués par le passage du temps engendre une incertitude qui revient presque à cette hésitation que l'on ressent envers le surnaturel.

Pour Todorov, l'hésitation qui caractérise le fantastique ne peut pas durer :

Le fantastique, nous l'avons vu, ne dure que le temps d'une hésitation : hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la « réalité », telle qu'elle existe pour l'opinion commune³⁵⁶.

Quand on (le lecteur ou le personnage) arrive à la fin de l'histoire, il faut donc faire un choix : soit il s'agit d'une histoire *étrange* – c'est-à-dire que les événements s'avèrent explicables par les lois de la nature, soit il s'agit d'une histoire *merveilleuse* – c'est-à-dire qu'il faudrait introduire de nouvelles lois naturelles pour pouvoir l'expliquer³⁵⁷. Nous avons déjà évoqué la distinction entre le héros-narrateur qui vit les événements de la *Recherche* et le narrateur qui les raconte³⁵⁸. Ce dernier ayant dépassé la fin de l'histoire, il ne peut plus se trouver dans l'hésitation du fantastique. Le héros-narrateur en revanche, est confronté à une réalité qu'il n'arrive pas à saisir tout de suite, et hésite entre plusieurs explications. Au cours du « Bal de têtes », et même au cours des premières pages du « Bal de têtes », le héros-narrateur comprend qu'il s'agit de transformations qui s'expliquent facilement par les lois de la nature, et il sort donc du domaine du fantastique pour entrer dans celui de l'étrange.

Les lois naturelles que sont le temps et le vieillissement, restent pourtant paradoxales et difficiles à saisir, et ne perdent pas leur caractère énigmatique. En continuant à se servir de métaphores théâtrales et jouant ainsi sur l'hésitation entre le merveilleux et l'étrange, le narrateur les maintient dans une tension métaphorique qui peut être considérée comme apparentée à celle du fantastique. Même si le héros-narrateur et le

³⁵⁶ Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 46.

³⁵⁷ Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 46.

³⁵⁸ Voir pp. 77-78.

lecteur ont dû choisir entre les deux explications, les métaphores suggèrent, selon la perspective ricœurienne, que les personnages se sont déguisés, et en même temps qu'ils ne se sont pas déguisés ; qu'ils ont vieilli, et en même temps qu'ils n'ont pas vieilli.

L'hésitation propre au fantastique commence aussi, au temps de Proust, à imprégner la féerie – genre traditionnellement associé au registre du merveilleux :

[...] ce qui apparaît propre au XX^e siècle, c'est la volonté de maintenir un doute, un entre-deux, de mettre en avant la nature ambivalente de l'être métamorphosé. De sorte que le féérique, graduellement, se teinte de reflets fantastiques³⁵⁹.

Comme les personnages proustiens, les personnages de la féerie subissent des transformations, mais la tension entre ce qu'ils étaient et ce qu'ils sont devenus n'est pas levée, et l'explication fournie par la perspective du merveilleux est remise en cause, sans pour autant permettre une explication qui relève de l'étrange.

L'inquiétante étrangeté

L'hésitation du narrateur devant le spectacle des autres personnages peut aussi être associée à la notion freudienne de l'inquiétante étrangeté - « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier³⁶⁰ ». Un grand nombre des invités présents à la matinée Guermantes sont des amis et des connaissances du narrateur, qu'il connaît plus ou moins bien depuis des années. Parfois, il lui faut l'aide d'un autre personnage qui lui fournit le nom de celui qu'il ne reconnaît pas, mais il parvient aussi, quelquefois, à les reconnaître en les regardant « en même temps qu'avec les yeux avec la mémoire³⁶¹ ». Tout en étant complètement transformés par le vieillissement, les personnages restent donc reconnaissables du fait de cette familiarité, ce qui produit un effet inquiétant. La tension entre la connaissance, la reconnaissance et l'inconnu imprègne les descriptions des personnages du « Bal de têtes ».

³⁵⁹ Laplace-Claverie, *Modernes féeries*, 121.

³⁶⁰ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté, » dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (Paris : Gallimard, 1985), 215.

³⁶¹ *RTP*, IV, 503.

Les déguisements attribués aux personnages vieilliss, nous l'avons vu, créent une atmosphère irréelle qui évoque une mascarade ou une pièce de théâtre. Freud écrit :

[...] un effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément, quand la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réel quelque chose que nous avons considéré jusque-là comme fantastique, quand un symbole revêt toute l'efficacité et toute la signification du symbolisé, et d'autres choses du même genre³⁶².

En se rendant compte que les personnages ne sont en fait pas déguisés, l'irréalité – la fantaisie des masques – devient la réalité des visages vieilliss. De plus, cette réalité ne concerne pas que les autres, mais aussi le narrateur lui-même. Le passage du temps a aussi eu lieu pour lui. L'effet effrayant des personnages changés mais pourtant familiers est donc en quelque sorte renforcé à cause de leur fonction de miroir symbolique – « la première glace véridique que j'eusse rencontrée³⁶³ » selon les mots du narrateur.

Remarques finales

Les métaphores théâtrales ouvrent le « Bal de têtes » et expriment de nombreux aspects du vieillissement proustien. À l'aide de la métaphore LES MARQUES DU VIEILLISSEMENT SONT DES DÉGUISEMENTS, le narrateur se construit une explication des changements incompréhensibles subis par les personnages, et il garde la métaphore même après avoir trouvé l'explication naturelle. En général, le déguisement ou le masque sont mis volontairement par celui qui les porte, et ils peuvent être enlevés après. En décrivant le vieillissement dans ces termes, le narrateur, qui résiste à appréhender la vérité naturelle, se crée un espace métaphorique dans lequel il est possible que la transformation des personnages ne soit qu'un changement superficiel de leur apparence. Dans cet espace, la vérité naturelle et son explication fictive sont présentes simultanément, maintenues en tension par la métaphore. Avec la métaphore LES PERSONNES SONT DES ACTEURS, le narrateur introduit une dimension de plus. Les rôles

³⁶² Freud, « L'inquiétante étrangeté, » 251.

³⁶³ RTP, IV, 508.

de vieillards qui sont attribués aux amis et connaissances du narrateur affectent aussi leur comportement, mais un rôle reste quelque chose que l'on assume et qui n'influence pas beaucoup la personnalité de l'acteur.

Cette conception du vieillissement serait une conception très optimiste, qui minimiserait les effets néfastes de ce processus, mais de nombreux indices suggèrent une réalité plus cruelle. Les personnages n'ont pas toujours choisi de se mettre un masque ou d'assumer un rôle – le temps leur applique le masque et leur assigne le rôle sans leur demander ou les prévenir. Le masque se rapproche aussi du domaine de la sculpture – dont nous traiterons dans le chapitre suivant – par la métaphore VIEILLIR EST DURCIR. Le masque devient un masque mortuaire qui représente ou qui du moins préfigure la mort.

Au début, le narrateur ne comprend pas la situation dans laquelle il vient d'entrer, et il prend les marques du vieillissement comme des déguisements, mais après quelques moments, il se rend compte de son erreur. En continuant à décrire les personnages à l'aide de métaphores théâtrales, il joue sur la tension inhérente à la métaphore. Le visage vieilli est un masque, mais en même temps, il ne l'est pas. Les personnages jouent des rôles féériques, tragiques ou comiques, mais en même temps, ils ne le font pas.

Le processus de se travestir ou d'être travesti s'est produit différemment pour différents personnages. Chez certains, il s'agit d'un processus lent et donc invisible pour ceux qui en sont tous les jours les témoins, alors que chez d'autres, la transformation se fait tout d'un coup – comme par une sorte de magie. Le narrateur vacille dans ses descriptions entre des explications plutôt naturelles et des explications plutôt magiques. Cette hésitation crée un effet d'inquiétante étrangeté. La tension entre le réel et l'imaginaire engendre un flou, et le vieillissement, selon les descriptions jouant sur des métaphores théâtrales, est à la fois superficiel et profond, voulu et imposé, lent et rapide, transformateur et accumulateur, naturel et magique.

Outre les métaphores théâtrales employées pour décrire les personnages vieillissants, le domaine du théâtre surgit aussi comme un élément important dans le récit de la matinée

Guermantes : Rachel, actrice et dernièrement une amie d’Oriane, y fait une récitation, alors que La Berma, l’actrice légendaire, qui est aussi la rivale de Rachel, attend chez soi ses invités, qui ont tous préféré le salon des Guermantes. La présence de ces actrices d’un côté et des métaphores théâtrales de l’autre se renforcent l’une l’autre, conférant ainsi au théâtre une importance non négligeable dans le « Bal de têtes ». Étant associé aux transformations dues au vieillissement chez des personnages qui semblent masqués, travestis ou jouer un rôle, le théâtre est aussi lié au « vieillissement » ou à la métamorphose subie par la société parisienne : la chute sociale d’Oriane de Guermantes est en grande partie causée par le fait qu’elle fréquente Rachel et d’autres artistes reconnus mais issus des classes inférieures. Les changements sociaux constituent un choc semblable à celui suscité par le vieillissement des personnages pour le narrateur. Les positions des membres de la famille Guermantes « en apparence imprenables » ont perdu « leur inviolabilité »³⁶⁴, et sont, elles aussi, soumises au changement perpétuel qui affecte tout :

Ainsi change la figure des choses de ce monde ; ainsi le centre des empires, et le cadastre des fortunes, et la charte des situations, tout ce qui semblait définitif est-il perpétuellement remanié, et les yeux d’un homme qui a vécu peuvent-ils contempler le changement le plus complet là où justement il lui paraissait le plus impossible³⁶⁵.

Ainsi le théâtre, nous l’avons vu dans ce chapitre, est un domaine source important pour les métaphores employées dans le « Bal de têtes », mais il constitue aussi un élément important dans les événements racontés dans cette partie de la *Recherche*.

³⁶⁴ RTP, IV, 596.

³⁶⁵ RTP, IV, 596.

3. Métaphores sculpturales

Les expressions métaphoriques qui puisent dans le domaine de l'art sculptural sont assez nombreuses dans le « Bal de têtes », et se retrouvent souvent ailleurs dans la *Recherche* aussi. Parmi les formes d'art employées comme domaine source pour les métaphores du vieillissement et dont nous traitons dans la présente thèse – le théâtre, la sculpture et la peinture – la sculpture est la plus fréquente dans les descriptions du vieillissement dans les autres parties de l'œuvre. L'exemple le plus connu est peut-être la description de la mort de la grand-mère du narrateur dans *Le Côté de Guermantes*, où il est question d'un « travail du statuaire [qui] touchait à sa fin », ayant « durci » et transformé en « une pierre [...] rugueuse » son visage³⁶⁶. La sculpture est aussi évoquée dans les descriptions des jeunes filles, qui sont caractérisées par une « plasticité » qui leur permet d'être « tour à tour une petite statuette de la gaieté, du sérieux juvénile, de la câlinerie, de l'étonnement » : comme « un flot de matière ductile », elles sont pétries par la situation dans laquelle elles se trouvent, sans être figées³⁶⁷. Avec l'âge, pourtant, elles durciront, et leurs traits, comme ceux d'Albertine, vont saillir « comme une statue³⁶⁸ ». Chez certains personnages plus âgés, le vieillissement correspond à l'usure des statues qu'ils sont devenus. C'est le cas pour Alix, une amie de Mme de Villeparisis : « [...] elle semblait, sur un socle triangulaire et moussu caché par le

³⁶⁶ RTP, II, 620. La description de la maladie et de la mort de la grand-mère se poursuit sur plusieurs pages, et il y a des références à la sculpture et à la pierre plus tard aussi, telles que le « marbre » du visage (RTP, II, 628), la référence à Méduse (RTP, II, 630) et la mort – « le sculpteur du Moyen Âge » (RTP, II, 641). La sculpture mortuaire est aussi évoquée dans une description de Charlus au début de *Sodomie et Gomorrhe* : « Pâle comme un marbre [...] il semblait déjà sculpté [...] dans la chapelle de Combray. » (RTP, III, 5.) Dans cette description de Charlus, ainsi que dans une de Swann où est évoqué un « défilé ponctuel des parents éloignés s'avancant avec des mouvements mécaniques, comme sur une frise assyrienne » (RTP, III, 103) et dans une description de Saint-Loup chez qui « la manière de sveltesse hautaine qu'il avait héritée [de sa mère] [...] s'exagérait, se figeait » (RTP, IV, 281), il est question de l'émergence de traits familiaux avec l'âge, ce qui est important dans le « Bal de têtes » aussi. Nous reviendrons brièvement à l'hérédité dans le présent chapitre, pour l'examiner plus en détail dans ceux consacrés aux métaphores picturales et à la transformation et l'accumulation.

³⁶⁷ RTP, II, 259. Les jeunes sont pourtant parfois décrits comme des statues – et pour ceux qui meurent pendant la guerre, cette mort est décrite par Brichot comme « statuaire [...] brisée » (RTP, IV, 372).

³⁶⁸ RTP, II, 647. Dans *La Prisonnière*, Albertine perd « toutes ses couleurs », devenant une « grise prisonnière, réduite à son terme » (RTP, III, 678-679). Cela est sans doute en partie à cause de son enfermement, mais comme nous le verrons, la perte des couleurs peut aussi être associée à une transformation en sculpture. Il peut aussi s'agir d'une préfiguration de la mort de ce personnage, comme la description d'Albertine dormante : « Ce fut une morte en effet que je vis quand j'entraî ensuite dans sa chambre. Elle s'était endormie aussitôt couchée ; ses draps, roulés comme un suaire autour de son corps, avaient pris, avec leurs beaux plis, une rigidité de pierre. » (RTP, III, 862.)

mantelet, la déesse effritée d'un parc³⁶⁹. » Il devient clair qu'elle s'approche de la mort : « [...] une joue s'écaillait. Des végétations légères, étranges, vertes et roses, envahissaient le menton. Peut-être un hiver de plus la jetterait bas³⁷⁰. » Les métaphores sculpturales servent donc, dans la *Recherche*, à éclairer à la fois les différentes étapes du vieillissement au cours de la vie et les différentes manières dont le vieillissement se manifeste chez différents personnages. Comme nous le verrons, les statues mortuaires, les statues en voie de création et les statues en voie d'effritement sont toutes présentes dans les descriptions des personnages vieillissants du « Bal de têtes » aussi.

L'importance de la pierre dans les descriptions des personnages vieillissants est signalée par beaucoup de critiques, dont Boyer³⁷¹, Crosman³⁷², Miguet-Ollagnier³⁷³ et Le Roux-Kieken³⁷⁴, mais les trois premières se focalisent toutes sur les associations par lesquelles la pierre se trouve liée à la mort, la souffrance et la déshumanisation, omettant ainsi des aspects importants de la dimension artistique, qui est forcément présente dans des métaphores sculpturales. Celle-ci est soulignée par Le Roux-Kieken qui voit dans l'emploi que fait Proust des métaphores sculpturales une insistance sur « l'aspect artistique du travail entrepris sur une matière humaine de plus en plus inerte³⁷⁵ ». Nous examinerons ces aspects des descriptions dans lesquelles le narrateur se sert de métaphores sculpturales.

Plusieurs métaphores conceptuelles forment les bases pour les expressions métaphoriques qui seront examinées dans ce chapitre. Nous retrouverons l'une des métaphores ayant déjà été traitées dans le chapitre sur les métaphores théâtrales :

³⁶⁹ RTP, II, 497.

³⁷⁰ RTP, II, 499. Bien que beaucoup plus jeune qu'Alix, le temps a laissé ses marques sur la statue qu'est Albertine aussi : « ciselée et fine, [elle] semblait une petite statue sur laquelle les minutes heureuses de Balbec avaient passé leur patine. » (RTP, II, 684.) Il est suggéré aussi que l'effritement continue après la mort, quand le narrateur décrit sa grand-mère telle qu'il la voit dans un rêve : « Une partie de son menton était tombée en miettes comme un marbre rongé [...] » (RTP, IV, 120).

³⁷¹ Boyer, *L'Image du corps dans À la recherche du temps perdu*, 88.

³⁷² Crosman, *Metaphoric Narration*, 135.

³⁷³ Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, 169.

³⁷⁴ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 341.

³⁷⁵ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 341.

VIEILLIR EST DURCIR, ainsi qu'une personnification du temps comme agent derrière la création des sculptures métaphoriques – LE TEMPS EST UN ARTISTE, ou, plus précisément, LE TEMPS EST UN SCULPTEUR – qui correspond à la personnification du temps comme fabricant de masques. Même s'il s'agit d'un processus analogue, le durcissement devient encore plus frappant quand il affecte tout l'être – qui est transformé en une statue – au lieu d'être limité au visage. Nous découvrirons aussi des métaphores conceptuelles telles que LES PERSONNES SONT DES ŒUVRES D'ART et sa variante LES PERSONNES SONT DES STATUES. Il existe plusieurs réalisations conventionnelles de cette métaphore conceptuelle, qui décrivent surtout le figement d'une expression ou une manque d'expressivité³⁷⁶. Dans le « Bal de têtes », la métaphore est étendue pour inclure les processus de création et d'érosion des statues, ce qui donne les variantes LES PERSONNES SONT DES STATUES EN COURS DE RÉALISATION et LES PERSONNES SONT DES STATUES EN VOIE D'EFFRITEMENT. Notre examen des occurrences de ces métaphores dans le « Bal de têtes » sera structuré autour de celles-ci.

Le Roux-Kieken ainsi que Davide Vago voient dans la métaphore sculpturale un développement commun aux personnages vieillissants : avec l'âge, leurs traits deviennent de plus en plus figés pour s'immobiliser complètement quand la transformation en statue est complète – mais le temps ne s'arrête pas là – il poursuit son travail en causant leur dégradation et leur effritement³⁷⁷. Pour Marie Miguet-Ollagnier, on ne trouve pas, dans les descriptions proustiennes qui jouent sur le domaine de la sculpture, le « caractère durable des lignes marmoréennes », car « [...] la statue elle-même est soumise aux lois de l'érosion »³⁷⁸. Ces critiques ne distinguent donc pas entre les personnages décrits comme des statues en devenir et ceux décrits comme des statues en voie d'effritement. Il est vrai que dans certaines descriptions, on peut trouver des éléments qui évoquent les deux variantes de la métaphore LES

³⁷⁶ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Statue, » consulté le 28 août 2020, cnrtl.fr/definition/statue.

³⁷⁷ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 388.

Davide Vago, « Marguerite Yourcenar et Proust : L'écriture rayonnant de la mort, » dans *Proust dans la littérature contemporaine*, éd. Sjeff Houppermans, et al. (Amsterdam : Brill, 2008), 148.

³⁷⁸ Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, 172. (Les deux citations dans cette phrase)

PERSONNES SONT DES STATUES, mais dans d'autres, l'une de celles-ci est clairement la dominante. Il nous semble donc utile de faire cette distinction afin de pouvoir examiner les différentes images que suggèrent les deux variantes du vieillissement.

Statues en devenir

Certains parmi les personnages décrits dans des termes sculpturaux ne sont pas encore devenus des statues achevées. Selon Le Roux-Kieken, « [...] le vieillissement et la mort sont essentiellement perçus par Proust comme durcissements³⁷⁹ », ce qu'illustrent ces personnages dont le vieillissement correspond notamment à un processus de durcissement qui se terminera par la pétrification totale dans la mort. Le narrateur se sert donc, dans ces cas, des métaphores conceptuelles VIEILLIR EST DURCIR et LES PERSONNES SONT DES STATUES EN COURS DE RÉALISATION. Les descriptions de ces personnages peuvent être considérées comme des inversions du mythe de Pygmalion. Au lieu de créer une statue en pierre qui deviendra vivante, comme l'a fait Pygmalion³⁸⁰, le sculpteur qu'est le temps crée des statues mortes à partir d'êtres humains vivants. Ce mythe n'est pas mentionné explicitement, mais comme nous le verrons, le narrateur fait d'autres références à la mythologie grecque ainsi qu'à la mythologie égyptienne.

Legrandin est l'un des personnages décrits comme une statue qui peut être considérée comme étant en devenir :

Si certaines femmes avouaient leur vieillesse en se fardant, elle apparaissait au contraire par l'absence du fard chez certains hommes sur le visage desquels je ne l'avais jamais expressément remarqué, et qui tout de même me semblaient bien changés depuis que, découragés de chercher à plaire, ils en avaient cessé l'usage. Parmi eux était Legrandin. La suppression du rose, que je n'avais jamais soupçonné artificiel, de ses lèvres et de ses joues donnait à sa figure l'apparence

³⁷⁹ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 339.

³⁸⁰ Edith Hamilton, *Mythology* (New York : Back Bay Books, 1998), 145-150.

grisâtre et aussi la précision sculpturale de la pierre, sculptait ses traits allongés et mornes comme ceux de certains dieux égyptiens³⁸¹.

Le lecteur apprend aussi, un peu plus tard, que Legrandin a perdu « non seulement le courage de se peindre, mais de sourire, de faire briller son regard, de tenir des discours ingénieux », et le narrateur conclut que la cause de ce changement, c'est la vieillesse³⁸². Le processus du vieillissement coïncide donc chez Legrandin avec un processus qui lui confère un caractère d'immobilité sculpturale, et nous le considérons par conséquent comme appartenant au groupe de personnages décrits comme des statues en devenir. Il faut pourtant noter qu'il y a un aspect de la description de Legrandin qui peut suggérer une présence antérieure des traits sculpturaux : c'est quand il arrête de se farder que la couleur grisâtre qui fait penser à la pierre se révèle – ayant été cachée sous le fard. Il est donc difficile de savoir jusqu'à quand celle-ci remonte. Cela dit, ses traits « allongés et mornes » sont « sculptés » par « la suppression du rose », ce qui suggère qu'il ne s'agissait pas de traits qui paraissaient sculpturaux avant cette suppression.

Étant donné le lien entre la vieillesse et la perte du « courage de se peindre³⁸³ », « la suppression du rose » qui sculpte le visage de Legrandin, peut être considérée comme un moyen au service de l'artiste qu'est le vieillissement ou le temps. Ce sculpteur confère au visage de Legrandin non seulement un caractère pierreux, mais une « précision sculpturale », ce qui suggère qu'il s'agit du travail d'un artiste accompli. Le durcissement qui affecte par exemple les articulations des corps vieillissants devient alors plus qu'une perte de mobilité ou de capacité de s'exprimer – il est associé à la transformation en œuvre d'art. Cela dit, la pétrification de Legrandin, tout en lui conférant un statut d'œuvre d'art, va de pair avec, nous l'avons vu, le refus de se présenter sous un jour favorable. Il y a donc un côté néantisant de cette création artistique, et celui-ci est souligné par le fait qu'elle est due à une suppression. La

³⁸¹ RTP, IV, 513.

³⁸² RTP, IV, 514.

³⁸³ RTP, IV, 514.

création de la statue présuppose donc, dans le cas de Legrandin, l'effacement de certains de ses traits, et finira par sa mort.

Pour Richard W. Saunders, les traits effacés chez Legrandin sont en fait ses ambitions sociales et son snobisme, et c'est l'abandon de ceux-ci qui permet l'emploi des métaphores sculpturales dans sa description :

His melancholy abandonment of the physical props that once signified « Legrandin » allow the introduction of the sculptural metaphor that is repeatedly associated in the text with intimations of nobility and of death³⁸⁴.

La noblesse et la grandeur n'ayant pas été des mots associés au personnage de Legrandin d'autrefois, elles sont maintenant des caractéristiques plus appropriées à cause du changement provoqué par son vieillissement. En choisissant de ne plus se farder, Legrandin assume et montre son visage tel que le temps l'a pétri, contrairement à ce qu'il faisait avant, quand son comportement pouvait être décrit comme « *an awkward mix of what is willfully shown and what is spontaneously revealed³⁸⁵* ».

En assumant son visage vieilli, Legrandin révèle des traits cachés jusque-là. La fonction révélatrice du vieillissement se retrouve chez Le Roux-Kieken aussi :

L'approche de la mort, qui prend parfois le visage de cette maladie pétrifiante, fait resurgir les caractéristiques profondes de l'être, enfouies quand il est dans la force de l'âge. La statue qui émerge du théâtre morbide du corps est une statue de vérité qui affiche sur le visage de celui qui les a longtemps dissimulés, ses antécédents familiaux, sociaux, culturels, religieux, sexuels [...] ³⁸⁶.

Dans le cas de Legrandin, l'effacement de ses minauderies permet au narrateur et au lecteur de voir des traits plus profonds de son caractère. Comme les œuvres d'art qu'ils sont en train de devenir, Legrandin et les autres personnages décrits comme des statues en cours de réalisation, font voir une vérité sous-jacente aux apparences de la vie sociale. Il faut pourtant noter que les traits qui émergent avec l'âge sont des traits qui

³⁸⁴ Saunders, *Metamorphoses of the Proustian Body*, 228.

³⁸⁵ Saunders, *Metamorphoses of the Proustian Body*, 61.

³⁸⁶ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 374. Nous reviendrons au rôle de la ressemblance familiale dans le vieillissement proustien. Voir pp. 164-167 et 234-235.

marquent une appartenance à différents groupes, et qui peuvent donc être considérés comme moins individuels que ceux qu'ils remplacent. Nous reviendrons à la tension entre l'individualité et la désindividualisation dans la section « La statue et l'individu »³⁸⁷.

Nous avons, dans le chapitre sur les métaphores théâtrales, évoqué la distinction faite par Stéphane Chaudier entre description et portrait³⁸⁸. Il nous semble que le passage sur Legrandin se rapproche du portrait, étant donné que le narrateur tente de trouver une explication d'un comportement – le choix de ne plus se farder. Comme dans le cas de la femme qui se sert de son « masque » pour faire rire, le portrait de Legrandin permet au lecteur de découvrir une partie de sa vie intérieure – ce qui se cache derrière le visage sculpté par le temps – lui conférant ainsi une subjectivité et une humanité dont d'autres personnages, sur lesquels le narrateur porte un regard plus extériorisant, sont privés.

Les « traits allongés et mornes » de Legrandin sont comparés à « ceux de certains dieux égyptiens »³⁸⁹, ce qui souligne sa solennité. Dans une version antérieure du texte, citée dans les notes de l'édition de la Pléiade de la *Recherche*, ces traits étaient dits « comme ceux d'un Anubis³⁹⁰ ». Ce dieu égyptien occupait plusieurs fonctions liées à la mort et aux nécropoles³⁹¹, et les nécropoles égyptiennes étaient considérées comme des portails reliant le monde des vivants et les Enfers³⁹². Quand le narrateur poursuit sa description de Legrandin, il trouve un mot plus juste : « Dieux ; plutôt revenants³⁹³. » Comme beaucoup de personnages décrits dans le « Bal de têtes », Legrandin se trouve en quelque sorte entre la vie et la mort, ce qui est souligné par la référence biffée à Anubis

³⁸⁷ Voir p. 139.

³⁸⁸ Voir pp. 88-89.

³⁸⁹ RTP, IV, 513.

³⁹⁰ RTP, IV, 1279.

³⁹¹ Anders Bettum, « Anubis, » dans *Store norske leksikon*, consulté le 10 juillet 2019, <https://snl.no/Anubis>.

³⁹² Anders Bettum, « Nekropolis, » dans *Store norske leksikon*, consulté le 10 juillet 2019, <https://snl.no/nekropolis>.

³⁹³ RTP, IV, 513-514.

et la nécropole³⁹⁴. Dans une perspective mythologique ou religieuse, la proximité de la mort peut aussi conférer aux personnages un certain prestige lié au mystère qu'elle représente et au culte associé aux reliques et aux tombeaux³⁹⁵.

La mention de la mélancolie et de la mort chez Saunders, et d'un découragement, et de traits mornes de dieux égyptiens dans le texte de Proust, souligne la tristesse et les pertes associées au vieillissement, mais dans cette tristesse, on trouve aussi une valorisation, évoquée par l'emploi de la métaphore sculpturale, ainsi que par le caractère moins affecté du vieux Legrandin par rapport au jeune Legrandin. De plus, l'association du vieillissement de ce personnage à la mythologie peut, dans un contexte où il est question de sculptures, faire penser à des idoles en pierre – des objets de culte – vers lesquelles les hommes se sont tournés pour adorer leurs divinités.

Chez certains personnages, le processus de pétrification ou de durcissement tire à sa fin, et la présence de la mort devient plus prononcée :

Et je pensais aussi à tous ceux qui n'étaient pas là, parce qu'ils ne le pouvaient pas, que leur secrétaire, cherchant à donner l'illusion de leur survie, avait excusés par une de ces dépêches qu'on remettait de temps à autre à la princesse, à ces malades, depuis des années mourants, qui ne se lèvent plus, ne bougent plus, et, même au milieu de l'assiduité frivole de visiteurs attirés par une curiosité de touristes ou une confiance de pèlerins, les yeux clos, tenant leur chapelet, rejetant à demi leur drap déjà mortuaire, sont pareils à des gisants que le mal a sculptés jusqu'au squelette dans une chair rigide et blanche comme le marbre, et étendus sur leur tombeau³⁹⁶.

Ces personnages ont déjà perdu leur mobilité, ils ont fermé les yeux et gisent comme des sculptures mortuaires sur leurs propres tombeaux. Mais en plus de la capacité de se déplacer, ils ont aussi perdu, il semble, tout vrai contact avec les autres. Ils ont des secrétaires – des employés – qui font leurs excuses auprès de la princesse, mais le

³⁹⁴ Cette position liminaire entre la vie et la mort peut provoquer un sentiment d'inquiétante étrangeté : l'apparence figée des personnages statues, comme celle des personnages grimés, peut engendrer une hésitation chez celui qui les regarde et qui a du mal à déterminer s'ils sont en vie ou morts. Nous avons abordé ce concept freudien dans le chapitre sur les métaphores théâtrales, et nous y reviendrons dans le chapitre sur le duc de Guermantes.

³⁹⁵ Nous reviendrons à la position liminaire des personnages vieillissants dans la section sur l'ambiguïté temporelle des statues en devenir. Voir p. 135.

³⁹⁶ *RTP*, IV, 524.

lecteur n'apprend rien sur leurs relations avec ces secrétaires. Les autres personnages mentionnés sont des visiteurs, mais ces visiteurs sont décrits comme des touristes et des pèlerins – c'est-à-dire des groupes qui n'arrivent pas pour interagir avec les malades, mais pour les regarder comme un touriste regarde une statue intéressante et exotique ou pour les adorer comme un pèlerin adorerait des reliques ou des icônes, qui sont caractérisées par le mystère et la sainteté³⁹⁷. Les spectateurs soulignent ainsi la réification et donc l'inaccessibilité de ces personnages – trait souvent figuré par des sculptures chez Proust selon Murphy³⁹⁸ – en suggérant un caractère autre – exotique et surnaturel – des malades. Les vues de ces groupes de visiteurs contribuent donc en quelque sorte à la pétrification des malades en les privant d'une partie restante de leur humanité.

Les malades ou mourants qui ne peuvent pas assister à la matinée, sont inscrits dans plusieurs sortes d'espaces. La mention des touristes évoque des sites touristiques – terme que l'on peut appliquer à un grand nombre d'espaces différents – mais il s'agit pourtant souvent de musées et de bâtiments historiques – lieux dont une des fonctions est de conserver et d'ouvrir une fenêtre sur le passé. Les pèlerins et les références aux chapelets et aux gisants « étendus sur leur tombeau »³⁹⁹, inscrivent les malades dans un contexte religieux et font allusion aux espaces de l'église et de la crypte. Les sculptures qu'ils sont en train de devenir sont donc éternisées non seulement comme des œuvres d'art mais aussi par association avec la vie éternelle du christianisme⁴⁰⁰.

Dans le contexte de la *Recherche*, l'association des personnages statues à l'église ou à la cathédrale renforce leur lien au domaine de l'art. Le narrateur envisage l'œuvre

³⁹⁷ Les visiteurs pèlerins peuvent même suggérer une sorte de culte de l'art et du vieillissement, étant donné qu'ils viennent voir des personnages vieillissants devenus des sculptures mortuaires.

³⁹⁸ Jonathan Paul Murphy, *Proust's Art : Painting, Sculpture and Writing in A la recherche du temps perdu* (Oxford : Peter Lang, 2001), 29. Cette remarque est faite dans une discussion autour des femmes et la relation du narrateur avec elles, mais il nous semble pourtant pertinent dans le contexte présent aussi – ainsi que pour la majorité des personnages observés et décrits par le narrateur dans le « Bal de têtes », mais avec qui il n'interagit pas.

³⁹⁹ *RTP*, IV, 524.

⁴⁰⁰ Nous verrons dans le chapitre sur le vieillissement comme transformation et comme accumulation que les sculptures mortuaires des archevêques sont évoquées dans l'*explicit* de la *Recherche*. Voir p. 246.

littéraire comme une église ou une cathédrale⁴⁰¹, et les personnages statues peuvent ainsi être considérés comme des œuvres d'art – à la fois statues et personnages romanesques – placées dans une autre œuvre d'art – à la fois cathédrale et œuvre littéraire. Le Roux-Kieken écrit :

Ils [les personnages] sont certes d'une façon ou d'une autre figés dans la pose sempiternelle de leur corps souffrant, mais la métaphore de la sculpture exprime bien mieux ce que Proust ambitionne de faire pour eux... Réinscrire leurs noms effacés sur les tombes, les tirer de l'indifférenciation et de l'oubli, les disposer au portail de son œuvre cathédrale [...]⁴⁰².

La soustraction à l'indifférenciation et l'oubli nous semble être soulignée par les fonctions de matérialisation et de préservation du passé qu'occupent les églises et les cathédrales dans la *Recherche*, comme nous pouvons le constater très clairement dans la description de Saint-Hilaire à Combray⁴⁰³. Elles sont en ceci apparentées aux personnages vieillis, dans lesquels le temps est incorporé, ainsi qu'aux œuvres d'art, dans lesquelles il est préservé.

L'agent responsable de la transformation de ces personnages en des statues mortuaires, c'est « le mal » qui les a « sculptés jusqu'au squelette dans une chair rigide et blanche comme le marbre ». Étant donné le côté destructeur du temps, illustré par les descriptions des personnages vieillis dans le « Bal de têtes », le passage du temps et le mal peuvent être considérés comme des notions apparentées, ce que souligne aussi Le Roux-Kieken⁴⁰⁴. On retrouve l'association du temps et du mal chez Baudelaire, qui, rappelons-le, est l'un des écrivains mentionnés dans la transition entre « L'Adoration perpétuelle » et le « Bal de têtes ». Le temps est pour Baudelaire un « ennemi vigilant

⁴⁰¹ RTP, IV, 610.

⁴⁰² Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 432.

⁴⁰³ RTP, I, 58-62.

⁴⁰⁴ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 369.

et funeste⁴⁰⁵ », un « dieu sinistre, effrayant, impassible⁴⁰⁶ » qui « mange la vie⁴⁰⁷ », qui « dévore [...] [le] délice⁴⁰⁸ » et qui nous « engloutit minute par minute⁴⁰⁹ », un « injurieux vieillard [...] Noir assassin de la Vie et de l'Art⁴¹⁰ ». Le sculpteur malveillant de Proust mange et assassine en quelque sorte la vie, mais non pas l'art, vu qu'en privant les malades de leur mobilité et de leur vivacité, il les sculpte et les transforme en œuvres d'art.

La pétrification des personnages proustiens n'atteint pas seulement l'extérieur – il s'agit d'un durcissement du corps entier. On s'imagine que ce processus commence par la peau, comme c'est le cas par exemple chez Legrandin, pour ensuite atteindre la chair avant d'arriver « jusqu'au squelette », comme chez ceux qui sont trop malades pour assister à la matinée Guermantes. En plus du durcissement des corps, le vieillissement provoque aussi des changements dans les esprits, les personnalités et les comportements des personnages. Legrandin, chez qui c'est surtout la peau du visage qui a changé, est certes moins bavard qu'autrefois, mais il fréquente toujours la société, n'étant pas encore arrivé au point où l'on ferme les yeux et se détourne de la vie comme l'ont fait ceux qui sont « sculptés jusqu'au squelette ». Dans ces cas, le degré de durcissement du corps correspond donc au degré de vitalité et de participation dans la société.

Nous avons déjà, dans le chapitre sur les métaphores théâtrales, cité le passage suivant, dans lequel le narrateur décrit l'actrice la Berma :

La Berma avait, comme dit le peuple, la mort sur le visage. Cette fois c'était bien d'un marbre de l'Érechthéion qu'elle avait l'air. Ses artères durcies étant déjà à demi pétrifiées, on voyait de longs rubans sculpturaux parcourir les joues, avec une rigidité minérale. Les yeux mourants vivaient relativement, par

⁴⁰⁵ Charles Baudelaire, « Le Voyage, » dans *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois (Paris : Gallimard, 1975), 133.

⁴⁰⁶ Baudelaire, « L'Horloge, » 81. C'est à l'horloge – métonymie du temps – que Baudelaire attribue ce rôle.

⁴⁰⁷ Baudelaire, « L'Ennemi, » 16.

⁴⁰⁸ Baudelaire, « L'Horloge, » 81.

⁴⁰⁹ Baudelaire, « Le Goût du néant, » 76.

⁴¹⁰ Baudelaire, « Un fantôme, » 40.

contraste avec ce terrible masque ossifié, et brillèrent faiblement comme un serpent endormi au milieu des pierres⁴¹¹.

Il est clairement question ici d'un processus de pétrification qui est en cours, et qui se terminera par la transformation de l'actrice en une statue en marbre. Elle est donc à considérer comme une statue en devenir et incarne ainsi les métaphores conceptuelles LES PERSONNES SONT DES STATUES EN COURS DE RÉALISATION et VIEILLIR EST DURCIR. Pourtant, nous verrons que dans ce passage, le marbre peut évoquer des associations assez différentes de celles du vieillissement.

Le marbre, en tant que matériau, est associé au luxe et à une texture lisse, et ces caractéristiques se prêtent facilement à des statues en cours de création. Pourtant, c'est au « marbre de l'Érechthéion », et donc à des statues antiques qu'est associée l'actrice, et les « rubans sculpturaux » peuvent faire penser à la fois aux rides de la peau et aux effritements du marbre. Il y a donc une tension entre une statue mortuaire, non marquée par le temps, et une statue ayant survécu des siècles ou même des millénaires et qui en porte les marques. Une statue en marbre sera toujours un objet précieux, qu'elle soit nouvelle ou antique. L'âge, au lieu de diminuer sa valeur, peut tout au contraire l'augmenter. Le passage du temps n'arrive donc pas à la priver de son statut d'œuvre d'art digne de notre attention, même s'il laisse ses marques sur elles.

Ce passage n'est pas le premier dans la *Recherche* où la Berma est associée à la sculpture et au marbre. Dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Bergotte dit au narrateur à propos d'un geste fait par l'actrice dans une scène de *Phèdre*, qu'elle évoque « une Hespéride qui fait ce geste sur une métope de l'Olympie, et aussi les belles vierges de l'ancien Érechthéion⁴¹² ». Quand le narrateur, en décrivant la Berma des années plus tard, se sert de la formulation « Cette fois c'était bien d'un marbre de l'Érechthéion qu'elle avait l'air », il se réfère manifestement à la dernière fois que ce

⁴¹¹ RTP, IV, 575-576.

⁴¹² RTP, I, 550. Les Hespérides étaient, selon la mythologie grecque, les filles d'Atlas et les gardiennes des pommiers dorés dont provenaient les pommes volées par Hercule – le onzième de ses douze travaux. (Hamilton, *Mythology*, 233.) Une métope est, dans l'architecture antique, un « [i]ntervalle carré, le plus souvent sculpté » qui fait partie de la frise – la bande décorée que l'on trouve en haut de certains temples grecs. (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Métope, » consulté le 11 juillet 2019, cnrtl.fr/definition/métope. « Frise, » consulté le 11 juillet 2019, cnrtl.fr/definition/frise.)

marbre a été évoqué. Les vierges en question sont des jeunes femmes, et même si le narrateur pense peut-être plutôt à d'autres propriétés du marbre, il précise quand-même qu'elle ressemble au marbre de l'Érechthéion, et inclut donc la jeunesse éternelle de ces vierges dans la description de la Berma.

Quand Bergotte compare la Berma aux Hespérides et aux vierges de l'Érechthéion, il lui attribue aussi « beaucoup plus d'antiquité que dans bien des livres qu'on appelle, cette année, 'antiques'⁴¹³ », faisant ainsi l'éloge de sa prestation. Pour Bergotte, ressembler à une statue antique, c'est se rapprocher d'un « art très noble⁴¹⁴ ». La relation entre la pierre et l'art dans la *Recherche* dépasse donc le domaine de l'art sculptural et devient, dans le cas de la Berma, un signe de qualité dans une tout autre forme d'art.

Pour Marie Miguet-Ollagnier, le vieillissement de la Berma est particulièrement intéressant à cause de son statut d'artiste :

Son cas nous intéresse particulièrement car elle est un exemple limite ; sa qualité d'actrice aurait pu la faire échapper comme Bergotte à la loi commune ou du moins donner à sa mort prochaine un caractère « moins inglorieux ». La page qui lui est consacrée témoigne d'une certaine volonté exacerbée de faire triompher l'entropie, la métamorphose régressive, dans la plus grande partie du *Temps retrouvé*, et de la montrer s'exerçant même sur les êtres d'exception⁴¹⁵.

La perte de mobilité et expressivité du visage est une image frappante, et dans le cas de la Berma, cette perte devient encore plus remarquable étant donné la nature de son métier. Pour Miguet-Ollagnier, le vieillissement de la Berma montre à quel point le temps chronométrique affecte tous les personnages – même ceux qui ont occupé une position élevée à cause de leur art. De plus, le temps ne fait pas que les affecter – il les amène « inglorieusement » vers la régression, le déclin et la fragmentation. La vision

⁴¹³ RTP, I, 550.

⁴¹⁴ RTP, I, 550.

⁴¹⁵ Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, 174.

du vieillissement que Miguet-Ollagnier attribue au narrateur est donc une vision purement négative et cruelle.

Pourtant, si l'on regarde de plus près le court passage sur la Berma, on s'aperçoit de plusieurs oppositions autour desquelles il est structuré. La perte de mobilité et d'expressivité ne représente donc qu'un côté du vieillissement de l'actrice. Le durcissement, la pétrification et la rigidité qui évoquent la mort contrastent avec la brillance des yeux vivants (même si celle-ci est faible) ainsi qu'avec le serpent, qui bien qu'endormi, reste un animal très flexible. Les expressions métaphoriques suggèrent donc, du moins dans une certaine mesure, une vivacité, une mobilité et une flexibilité imprévisibles, latentes « au milieu des pierres ».

En plaçant la Berma dans le temple de l'Érechthéion, le narrateur évoque le monde antique et la mythologie grecque. Nous avons vu que les yeux de la Berma « brillaient faiblement comme un serpent endormi au milieu des pierres⁴¹⁶ », et l'Érechthéion était la demeure présumée d'un des êtres sur lesquels présidait la déesse Athéna : le serpent gardien d'Athènes – l'*oikouros ophis*⁴¹⁷. Au milieu des pierres qui constituent le temple en question, vivait donc, selon le mythe, un serpent de temple nourri et surveillé par des prêtresses et enveloppé de mystère⁴¹⁸ – comme l'est aussi le vieillissement des personnages du « Bal de têtes », et dans le passage en question, la Berma. Ayant « la mort sur le visage⁴¹⁹ », et n'étant pas loin de la pétrification totale, la Berma peut susciter une inquiétude semblable à celle que peut provoquer un serpent dormant à cause de l'imprévisibilité de ses mouvements. Le spectateur ne sait pas quand ou si le serpent s'éveillera, bougera ou attaquera, et pour le narrateur, la proximité de la mort rend incertaine la présence de la vie dans l'actrice. Cette inquiétude est renforcée par la peur primordiale et très répandue des serpents chez les êtres humains.

⁴¹⁶ RTP, IV, 576.

⁴¹⁷ Daniel Ogden, *Drakōn : Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds* (Oxford : Oxford University Press, 2013), 197-198.

⁴¹⁸ Ogden, *Drakōn*, 203.

⁴¹⁹ RTP, IV, 575.

Le serpent endormi dans un temple de marbre peut aussi être vu comme un contraste qui reflète certains aspects du vieillissement proustien. Étant une forme de vie primitive, le serpent représente la nature et ses côtés non contrôlables, alors que le temple représente le travail humain sur la nature ainsi que les constructions religieuses et la création raffinée des artistes et des architectes. Le temple, en tant que lieu de culte, célèbre aussi les dieux immortels et donc l'éternel. Ce contraste évoque celui entre le temps « naturel » ou chronométrique qui passe et l'art à l'aide duquel on peut conserver le temps. En même temps, l'*oikouros ophis* est le gardien d'une ville antique – d'une époque révolue, ce qui fait du serpent un symbole paradoxal capable d'englober les deux aspects du temps.

Comme le montre Le Roux-Kieken, le serpent mentionné dans la description de la Berma peut aussi évoquer le mal – à la fois dans le contexte grec et dans un contexte chrétien :

Comme sur beaucoup de visages proustiens qui souffrent d'une relation filiale cruelle, le serpent maléfique non seulement se profile sur la figure de la Berma (les « longs rubans sculpturaux » évoquent son dessin), mais s'y love même presque réellement. Les yeux, seuls éléments encore vivants de ce visage, abritent le Mal : le serpent en est le double symbole, dans l'imaginaire chrétien et dans l'imaginaire grec, dans lequel il évoque la chevelure de Méduse⁴²⁰.

Cette association est suscitée non seulement par la description de la Berma, mais par tous les personnages chez qui reviennent « [l]a trace serpentine, la ride sinueuse » qui sont « les symboles de la circulation sournoise du Mal qui insinue la mort dans les êtres trahis »⁴²¹. Le serpent peut donc illustrer le côté destructeur du temps, mais comme nous le verrons, il est possible de le considérer comme associé à l'expression artistique et donc au contrebalancement de ce côté destructeur.

Jonathan Paul Murphy examine les images serpentes de la *Recherche* dans son ouvrage *Proust's Art : Painting, Sculpture and Writing in A la recherche du temps perdu*, et l'une des significations qu'il leur attribue concerne le pouvoir d'expression.

⁴²⁰ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 375.

⁴²¹ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 349.

La présence du serpent dans la description de la Berma indique que l'approche de la mort n'a pas diminué le pouvoir d'expression de son corps, et crée donc une tension entre ce pouvoir et l'immobilité du marbre⁴²². Le serpent est ainsi associé à l'expression artistique qu'est le jeu de la Berma. On peut pourtant se demander si le fait que le serpent est endormi ne peut pas suggérer un certain amoindrissement du pouvoir d'expression. C'est ce que représente, pour Miguet-Ollagnier, la simple présence du serpent : « [l]a pétrification de la Berma, la présence du serpent maléfique signalent l'anéantissement de son pouvoir orphique⁴²³. » La description de la Berma est, pour Miguet-Ollagnier, associée au mythe d'Orphée en raison de la présence des trois éléments « [p]ierre, serpent, mort d'un créateur »⁴²⁴. Comme Orphée, la Berma était capable d'enchanter son public en exerçant son art, mais cette capacité est en train de s'évanouir⁴²⁵. Rappelons pourtant qu'en s'éloignant du théâtre, la Berma se rapproche d'une autre forme d'art – celle de la sculpture.

Pour Malcolm Bowie, il y a aussi un lien important entre le serpent et la création artistique :

A snake is asleep among the rocky surfaces of La Berma's face, and the narrator, in order to write the book he has been planning, must be prepared to become that snake and bare his teeth. Novels of worth do not emerge from the pens of those whose intentions are always virtuous and whose venom-sac has been surgically removed⁴²⁶.

Le pouvoir d'expression qui est en jeu, selon Bowie, n'est pourtant pas celui de la Berma, mais celui du narrateur. Afin de pouvoir écrire son roman, il doit se transformer

⁴²² Murphy, *Proust's art*, 211-212.

⁴²³ Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, 174.

⁴²⁴ Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, 173.

⁴²⁵ Margaret Topping voit aussi un motif orphique dans la Recherche, mais à un niveau plus général. Orphée n'est pas, dans son interprétation, associé à la Berma, mais au narrateur lui-même qui doit subir les morts de ses proches, les morts métaphoriques qu'est l'impotence artistique et les morts spirituelles constituées par la perte de l'enfance et du passé. La mort – le résultat final du processus de vieillissement et le triomphe du temps destructeur – est donc, pour Topping, une condition pour l'art qui à son tour, selon le narrateur de la Recherche, peut vaincre cet aspect du temps. (Margaret Topping, *Proust's Gods : Christian and Mythological Figures of Speech in the Works of Marcel Proust* (Oxford : Oxford University Press, 2000), 75.)

⁴²⁶ Bowie, *Proust Among the Stars*, 302-303.

en serpent et se servir de son venin, faisant de l'écriture une sorte de meurtre⁴²⁷. Il faut pourtant noter que ce meurtre donne aux personnages une vie après la mort dans l'œuvre littéraire.

L'image du serpent suscite chez différents critiques des associations très diverses, et s'ouvre donc vers de nombreuses interprétations contradictoires. Elle contribue ainsi à la représentation du vieillissement comme un phénomène complexe et difficile à cerner, qui englobe des tensions qui ne seront jamais abolies. De plus, elle montre que la relation entre le vieillissement et l'art, si importante dans le « Bal de têtes », est aussi une relation complexe et qu'il serait impossible pour l'un de triompher complètement de l'autre.

Il est vrai que le portrait de la Berma peint par le narrateur non seulement à travers la description physique citée ci-dessus, mais aussi à travers le récit de sa matinée organisée en concurrence avec celle de la princesse de Guermantes est le portrait pathétique et même tragique d'une femme jadis admirée qui a perdu sa position et qui est tombée dans l'oubli. Cela dit, le fait que son vieillissement la transforme en une sculpture de marbre placée dans le temple de l'Érechthéion – lieu de culte, exemple de l'architecture antique, ruine – lui confère en même temps un caractère pérenne et une place dans la mémoire collective.

L'ambiguïté temporelle des statues en devenir

Les statues mortuaires que deviendront les personnages vieillissants de la *Recherche* sont temporellement ambigus. Vers la fin du « Bal de têtes », le narrateur fait remarquer qu'« après la mort le Temps se retire du corps, et les souvenirs – si indifférents, si pâlis – sont effacés de celle qui n'est plus⁴²⁸ ». Ce qui reste n'est donc plus qu'un objet atemporel – en ce sens qu'il n'occupe plus cette « place si considérable

⁴²⁷ Pour Murphy aussi, la cruauté est une condition pour la création artistique. Murphy, *Proust's art*, 103. Voir aussi pp. 154-155.

⁴²⁸ RTP, IV, 624.

[...] dans le Temps⁴²⁹ » que le narrateur attribue aux hommes. Pourtant, quand le processus de pétrification sera terminé, les corps des personnages décrits comme des statues en devenir seront non seulement des dépouilles sans aucun lien avec le temps, mais des œuvres d'art sculptées par ce qu'ils ont vécu, incorporant ainsi le temps. Leur corps incarnera donc à la fois les deux manières de sortir du temps chez Proust : la soustraction complète du temps qu'est la mort et l'éternisation qu'est la création artistique.

Nous retrouvons le caractère ambigu de la mort chez Gabrielle Friedman, qui, sans pour autant rejeter complètement son côté angoissant, souligne la glorification associée à une mort qui correspond à l'achèvement d'un processus de création esthétique. Friedman écrit :

La mort, au lieu de parachever la destruction de la vie, endigue le changement, détruit à jamais l'action érosive du temps et par là atteint à la grandeur de l'œuvre d'art. Si l'acheminement vers la mort reste chez Proust la plus grande diminution de l'être, la mort elle-même occupe une place privilégiée dans la hiérarchie de ses valeurs⁴³⁰.

Nous dirons plutôt que la mort peut représenter *à la fois* la dissipation et l'aboutissement de l'action destructrice du temps dans la *Recherche* : les personnages vieillissants décrits comme des œuvres d'art atteignent une grandeur et un caractère extratemporel, mais ils sont en même temps voués à la mort et donc à l'anéantissement. Friedman traite du symbole de la sculpture mortuaire dans son article, et elle s'intéresse donc plus à la mort qu'au vieillissement. Mais comme nous l'avons vu, la formation de ces sculptures mortuaires – le processus de création artistique – commence bien avant la mort, donc « l'acheminement vers la mort » et « la diminution de l'être » peuvent aussi avoir une grande valeur esthétique.

Les métaphores sculpturales à l'aide desquelles le narrateur décrit certains personnages comme des statues en devenir soulignent le développement qui se terminera par la mort. Bien que ce développement soit lent, certains parmi ces personnages, comme la

⁴²⁹ *RTP*, IV, 625.

⁴³⁰ Friedman, « Le Symbole de la sculpture mortuaire, » 10.

Berma et ceux qui sont restés chez eux à cause de la maladie, semblent être arrivés à la dernière étape. La Berma et surtout les malades presque morts semblent, dans les descriptions citées, plus près de la statue que de l'être humain. Ils seraient donc plus près aussi du domaine de l'art que du monde social et aristocratique, et on peut se demander si le vieillissement peut, dans certains cas chez Proust, donner accès au monde extratemporel de la mémoire et de l'art. L'idée du vieillissement comme une position liminaire qui permet de voir de nouveaux aspects de la réalité est présente chez Chateaubriand, qui est l'un des trois écrivains mentionnés dans la transition entre « L'Adoration perpétuelle » et le « Bal de têtes ». Chateaubriand écrit : « La vieillesse est une voyageuse de nuit ; la terre lui est cachée, elle ne découvre plus que le ciel brillant au-dessus de sa tête⁴³¹. » Le jour, la terre – la vie ne semble plus la concerner, et elle se tourne vers la nuit, le ciel – la mort. Mais il est important de noter que ce ciel est un ciel brillant – ce qui confère à la mort de la lumière, de l'espoir et de l'éternité. Dans le cas de Chateaubriand, cet espoir est sans doute associé à sa vision chrétienne, et donc à la vie après la mort. Dans le « Bal de têtes », le narrateur n'aborde pas la question de l'au-delà, mais la transformation en œuvres d'art des personnages leur confère une autre sorte de vie éternelle.

Statues effritées

La métaphore conceptuelle LES PERSONNES SONT DES STATUES ne nous dit en soi rien sur l'âge. Certaines dès leur jeunesse sont décrites comme des statues, et les effets du temps sur ces personnages sont décrits comme leur effritement et non comme la création de la statue. Il ne s'agit donc pas dans ces cas-ci de sculptures mortuaires créées par le durcissement en analogie avec le durcissement progressif de l'organisme vieillissant, mais de sculptures soumises à une érosion analogue à celle qui touche les visages humains dans le « Bal de têtes ».

⁴³¹ François-René Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, tome VI (Paris : Librairie Garnier Frères, 1910), 413.

Il y a aussi un passage dans *Du côté de chez Swann* qui évoque les mêmes idées, quand Legrandin dit au jeune héros : « Et voyez-vous, mon enfant, il vient dans la vie une heure dont vous êtes bien loin encore où les yeux las ne tolèrent plus qu'une lumière, celle qu'une belle nuit comme celle-ci prépare et distille avec l'obscurité, où les oreilles ne peuvent plus écouter de musique que celle que joue le clair de lune sur la flûte du silence. » (*RTP*, I, 125.)

La majorité de ceux qui sont des statues depuis leur jeunesse sont des femmes – de belles femmes. En commentant sur celles qui transforment leurs visages pour obtenir une nouvelle sorte de beauté après la disparition de la beauté de la jeunesse, le narrateur fait cette remarque :

Seules ne pouvaient s'accommoder de ces transformations les femmes trop belles, ou les trop laides. Les premières, sculptées comme un marbre aux lignes définitives duquel on ne peut plus rien changer, s'effritaient comme une statue⁴³².

Dans un visage qui se distingue de la majorité – que ce soit en raison de la beauté ou de la laideur – les traits sont retenus et perçus comme plus stables que dans les visages plus ordinaires ; quand ces traits sont beaux, le narrateur les associe explicitement au domaine de la sculpture. La durabilité et la rigidité du marbre empêchent la transformation des traits ou des lignes, et le vieillissement se manifeste chez ces femmes – toujours selon la logique de l'analogie – sous forme d'effritements du marbre dont elles sont faites⁴³³.

On peut se demander ce que signifie cette sorte d'effritement. Une vieille statue ne cesse pas forcément d'être belle, et son âge peut même augmenter la valeur qu'on lui attribue. Pourtant, le temps laisse ses marques sur ces statues aussi, s'inscrivant dans le marbre. Les effritements sont une sorte de matérialisation ou d'incarnation du temps passé et vécu⁴³⁴. Les lignes des belles statues peuvent correspondre à une norme de beauté – une idée atemporelle selon une esthétique platonisante. Dans une telle perspective, la statue, même dans un état effrité ou érodé, reflète cet idéal impérissable, et s'il y a des parties qui sont disparues, elles n'empêchent pas d'imaginer l'ensemble. L'effritement des personnages-statues constitue un paradoxe analogue à celui du temps

⁴³² *RTP*, IV, 521.

⁴³³ Dans certains cas, la beauté et le caractère sculptural n'empêchent pas des transformations radicales du visage. La vicomtesse de Saint-Fiacre, dont les « traits sculpturaux semblaient lui assurer une jeunesse éternelle » est devenue « une dame aux traits tellement déchiquetés que la ligne du visage n'était pas restituable » (*RTP*, IV, 523). Une partie de l'explication se trouve dans le fait qu'elle prend des drogues depuis trois ans, ce qui accélère le processus du vieillissement, mais pour le narrateur, le temps y est pour quelque chose aussi ; il conclut la description de la vicomtesse par la remarque « Le Temps a ainsi des trains express et spéciaux qui mènent vite à une vieillesse prématurée. » (*RTP*, IV, 523.)

⁴³⁴ Voir aussi la discussion des effritements dans le chapitre sur le duc de Guermantes (pp. 197-198).

et du vieillissement proustiens : il s'agit d'un processus de détérioration susceptible de se terminer par la destruction complète. Pourtant, comme nous venons de le constater, les rayures et les autres marques laissées par le temps sur les statues, peuvent aussi être considérées comme une sorte d'accumulation et donc sauvegarde du temps⁴³⁵.

Comme le fait remarquer Le Roux-Kieken, l'usure d'un personnage-statue est « le signe de sa fréquentation et son âge lui donne une épaisseur, un style qu'aucune œuvre moderne ne peut imiter et qui la rendent si précieuse et recherchée⁴³⁶ ». L'usure est loin d'être un développement contre nature, comme semble le croire le narrateur au début du « Bal de têtes » : « Le destin d'une œuvre, sculpture ou livre, n'est pas de rester intacte [...]»⁴³⁷. » Il en est de même pour les êtres humains, comme nous le verrons très clairement en examinant la description d'Odette qui ne semble pas avoir vieilli⁴³⁸. Le vieillissement est nécessaire pour obtenir sa valeur potentielle – pour les personnages, pour les statues et pour les œuvres littéraires.

Quand il est question de personnages décrits comme des statues en devenir, le temps occupe souvent le rôle du sculpteur, alors que quand le vieillissement d'un personnage est présenté comme l'effritement d'une statue, le rôle du temps change. Ses effets ne correspondent plus à la création des personnages-statues mais à leur usure – qui, nous venons de le voir, peut constituer à la fois une augmentation de leur valeur et une dégradation. Dans certains cas, pourtant, on peut se demander si le temps occupera en même temps la fonction créatrice et la fonction d'usure. La plupart des personnages décrits dans le « Bal de têtes » sont assez âgés, mais Mlle de Saint-Loup, la fille de

⁴³⁵ Nous reviendrons à ce paradoxe dans le chapitre sur l'accumulation et la transformation. Voir pp. 214-215.

⁴³⁶ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 442.

⁴³⁷ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 442. Le Roux-Kieken voit dans la sculpture un « art jumeau » de l'écriture dans l'univers proustien (425). Nous nous focaliserons sur le lien entre la peinture et l'écriture, dans le chapitre sur les métaphores picturales, car celui-ci nous semble plus important que le lien entre la sculpture et l'écriture dans le « Bal de têtes ». Cela dit, le narrateur fait remarquer, dans « L'Adoration perpétuelle » que « [...] [sa] personne d'aujourd'hui n'est qu'une carrière abandonnée, qui croit que tout ce qu'elle contient est pareil et monotone, mais d'où chaque souvenir, comme un sculpteur de génie tire des statues innombrables. » (*RTP*, IV, 464.) La mémoire – source de son roman à venir, est donc à considérer comme un sculpteur. Un peu plus tard, l'effritement du corps, qui évoque assez clairement l'image de la statue contribue aussi à la création de l'œuvre : « [...] laissons se désagréger notre corps, puisque chaque nouvelle parcelle qui s'en détache vient, [...] pour la rendre plus solide au fur et à mesure que les émotions effritent notre vie, s'ajouter à notre œuvre. » (*RTP*, IV, 485.)

⁴³⁸ Voir pp. 223-225.

Gilberte et Robert, est beaucoup plus jeune, ayant environ seize ans. Toutefois, elle a déjà été « pétrie comme un chef-d'œuvre⁴³⁹ » par le temps⁴⁴⁰. Le narrateur la trouve « bien belle : pleine encore d'espérances, riante, formée des années mêmes que j'avais perdues⁴⁴¹ ». Mlle de Saint-Loup est donc très loin des statues mortuaires, et son caractère sculptural ne lui confère pas la rigidité des personnages-statues plus âgés⁴⁴².

Quand le narrateur, et donc le lecteur de la *Recherche* rencontrent Mlle de Saint-Loup, elle est sur le point d'entrer dans la vie adulte – la statue vient d'être terminée, semble-t-il. Pourtant, le narrateur fait une remarque qui suggère que le travail du temps n'est pas forcément fini : « [...] il l'avait pétrie comme un chef-d'œuvre, tandis que parallèlement sur moi, hélas ! il n'avait fait que son œuvre⁴⁴³. » Le narrateur est, bien sûr, bien plus âgé que Mlle de Saint-Loup, mais le temps continue à « faire son œuvre » sur lui – comme le fait aussi le temps peintre qui, nous le verrons, travaille sur des personnages tout au long de leur vie⁴⁴⁴. On peut alors s'imaginer que le temps continue à travailler sur les chefs-d'œuvre que sont les beaux jeunes, jusqu'au point où il commence à diminuer leur qualité, devenant ainsi la force qui les détériore. La sculpture proustienne est donc une sculpture paradoxale, ce que souligne aussi Le Roux-Kieken : tout en immobilisant les personnages vieillissants, celle-ci est en « perpétuel mouvement », ce qui permet de comparer les personnages « à des statues au fil de leurs différents âges et au gré de leurs différents visages »⁴⁴⁵. Cette conception de la sculpture proustienne se rapproche de l'interprétation de l'image de la ruine dans la *Recherche* que donne Marie-Magdeleine Chirol : même si une ruine est un objet en

⁴³⁹ RTP, IV, 609.

⁴⁴⁰ La création de la statue qu'est Mlle de Saint-Loup est aussi attribuée à la nature, qui a créé son nez « en grand et original sculpteur » (RTP, IV, 609), ce qui souligne le caractère plus naturel de l'apparence de la jeune fille. Celle-ci s'oppose aux masques, aux déguisements, aux maquillages et aux artifices qui sont associés aux visages des personnages âgés lors de l'entrée du narrateur dans le salon, et qui lui semblent au début une explication plus probable que celle du vieillissement.

⁴⁴¹ RTP, IV, 609.

⁴⁴² Elle s'oppose ainsi à la femme qui s'est vue appliquer un masque qui l'empêche de s'exprimer et que nous avons commenté dans le chapitre sur les métaphores théâtrales. Voir pp. 87-89.

⁴⁴³ RTP, IV, 609.

⁴⁴⁴ Voir pp. 162-164.

⁴⁴⁵ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 425-426.

voie de destruction, elle est aussi, en même temps, toujours en voie de renouvellement et de création⁴⁴⁶. La sculpture, la ruine et le vieillissement proustiens ont donc ce paradoxe en commun.

Mlle de Saint-Loup sert comme une mesure du temps passé depuis sa naissance, et donc du vieillissement du narrateur. Elle est née et elle a eu le temps de devenir une fille de seize ans pendant les années perdues du narrateur. Cette « transformation » - sa création et son développement est au moins aussi étonnante que celles subies par les personnages vieillissants. Elle sert donc de rappel du passage du temps qui nous affecte tous tout au long de nos vies – dès notre naissance, nous vieillissons.

La statue et l'individu

Une des questions évoquées dans le « Bal de têtes » est celle du statut de l'individu. Il y a de nombreuses descriptions dans lesquelles les métaphores suggèrent une désindividualisation due au vieillissement, et les métaphores sculpturales en fournissent quelques exemples, mais on peut aussi trouver des indications d'une accentuation de l'individualité dans les descriptions où le narrateur se sert de métaphores sculpturales.

Nous avons déjà abordé la pétrification de Legrandin, qui est caractérisée entre autres par une « précision sculpturale⁴⁴⁷ ». Tout se passe comme si les traits individuels de Legrandin étaient accentués par le durcissement qu'il subit – ce qui s'accorde avec la fonction habituelle des statues et des bustes : la représentation d'un individu et donc une accentuation de ses caractéristiques⁴⁴⁸. Dans le cas de Mlle de Saint-Loup, c'est « en grand et original sculpteur » que la nature l'a façonnée, et son nez est devenu

⁴⁴⁶ Chirol, *L'Imaginaire de la ruine*, 61. Nous examinerons de plus près la notion de la ruine dans le chapitre sur le duc de Guermantes. Voir pp. 187-190.

⁴⁴⁷ RTP, IV, 513.

⁴⁴⁸ Le verbe *sculpter* a aussi un sens métaphorique conventionnel qui s'accorde avec cette fonction des statues : « [a]ccentuer les reliefs et les creux d'un visage, d'un corps ». (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Sculpter, » consulté le 10 septembre 2020, cnrtl.fr/definition/sculpter.)

« [u]n trait aussi particulier [qu’il] eût fait reconnaître une statue entre des milliers⁴⁴⁹ », ce qui suggère aussi une capacité chez l’artiste de créer des œuvres d’art singulières, dotées d’une individualité. La transformation d’un personnage en une statue peut aussi, nous l’avons vu, effacer les traits individuels au profit de l’expression de traits « familiaux, sociaux, culturels, religieux, sexuels⁴⁵⁰ ». La perte de mobilité, de rayonnement, du « courage [...] de sourire, de faire briller son regard, de tenir des discours ingénieux⁴⁵¹ » prive aussi les personnages d’une partie de leur identité et de leur individualité.

Les statues effritées évoquent plutôt l’érosion et finalement l’effondrement qui effacera tout trait distinctif et réduira la statue à une matière informe et complètement désindividualisée. Cet aspect de la pétrification est aussi évoqué par les descriptions dans lesquelles les personnages vieillissent sont envisagés comme des statues en devenir. La Berma, étant placée dans un temple antique, peut faire penser à des ruines et leur destruction lente mais incessante⁴⁵², et Le Roux-Kieken voit dans la description de Legrandin un exemple du résultat d’« un long travail de ponçage » – « une surface lisse, anonyme » et un être « d’une absolue nullité »⁴⁵³. En même temps, étant donné la durabilité de la pierre et la lenteur des processus d’érosion et d’effritement, les marques laissées sur les personnages-statues par le passage du temps peuvent aussi être considérées comme des inscriptions du temps vécu et une sauvegarde de celui-ci⁴⁵⁴. Elles représentent donc en quelque sorte la vie unique de chaque personnage, contribuant ainsi à leur individualisation. Les descriptions des personnages vieillissants comme des statues – qu’ils soient des statues en devenir ou des statues en voie

⁴⁴⁹ RTP, IV, 609.

⁴⁵⁰ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 374.

⁴⁵¹ RTP, IV, 514.

⁴⁵² Il ne faut pourtant pas oublier que la ruine est souvent valorisée en tant qu’objet entretenant un rapport particulier avec le passé. Elle peut aussi être considérée comme étant à la fois en cours de création et de destruction. Nous avons évoqué ce paradoxe ci-dessus (voir pp. 138-139), et nous y reviendrons pour l’examiner plus en détail dans le chapitre sur le duc de Guermantes, qui est explicitement décrit dans les termes de celle-ci. Voir pp. 187-190.

⁴⁵³ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 387.

⁴⁵⁴ Nous reviendrons à la complexité temporelle des métaphores qui jouent sur le domaine de la pierre dans le chapitre sur le duc de Guermantes. Voir pp. 197-198.

d'effritement, englobent donc plusieurs aspects du vieillissement proustien, qui individualise en même temps qu'il désindividualise.

Pour Inge Karalus Crosman, les métaphores sculpturales privent les personnages non seulement de leur individualité, mais de leur humanité⁴⁵⁵, et dans une certaine mesure, elle a raison. La transformation des êtres humains en des statues constitue une sorte de déshumanisation. La vision du vieillissement que Crosman dégage du texte proustien est donc une vision très pessimiste. Mais Crosman, en se focalisant uniquement sur ce que perdent les personnages en vieillissant, ne tient pas pleinement compte de la complexité des descriptions dans le « Bal de têtes », qui témoignent aussi d'une accumulation de temps et d'une valorisation du vieillissement.

Dans son examen des métaphores sculpturales du « Bal de têtes », Crosman souligne à plusieurs reprises le caractère exagéré des descriptions des personnages vieillissants⁴⁵⁶. La transformation d'un être humain dans une statue inanimée est certes une image frappante et effrayante, mais le fait de décrire une sorte de rigidité dans les termes d'un autre n'est pas forcément plus exagéré que d'autres descriptions métaphoriques. Il est vrai que le narrateur se focalise sur un trait, mais c'est ce qu'il fait aussi en décrivant d'autres personnages dans les termes de masques et de peintures – qui sont aussi des objets morts. Dans son introduction, Crosman admet que la métaphore ne joue pas forcément sur des analogies préexistantes⁴⁵⁷. Les domaines associés dans la métaphore peuvent donc être apparentés ou éloignés l'un de l'autre, et étant donné la fonction cognitive qu'occupe la métaphore – c'est-à-dire de nous faire comprendre un domaine dans les termes d'un autre – les métaphores appliquent souvent la terminologie d'un domaine plus concret et délimité à un phénomène abstrait et complexe pour le rendre plus concret et compréhensible. Il nous semble donc que les descriptions des personnages-statues ne sont pas plus exagérées que les autres, mais qu'elles illustrent un aspect parmi d'autres du vieillissement proustien, et que cet aspect est complété par

⁴⁵⁵ Crosman, *Metaphoric Narration*, 135.

⁴⁵⁶ Crosman, *Metaphoric Narration*, 137-140.

⁴⁵⁷ Crosman, *Metaphoric Narration*, 17.

un grand nombre d'autres métaphores tout au long du « Bal de têtes », rendant ainsi compte de la complexité de ce phénomène.

Remarquons aussi que tout en soulignant la cruauté du narrateur et la contestation de l'humanité des personnages constituée par le « jeu métaphorique vertigineux »⁴⁵⁸, Guillaume Perrier voit aussi un autre effet de l'empilement de métaphores dans le « Bal de têtes » :

Mais la pluralité temporelle du visage exprimée par ces métaphores permet précisément de reconnaître autrui dans sa singularité et de le rendre mémorable. [...] Rendus étranges, non familiers, multiples, les visages rendent le temps visible et réciproquement, ce dernier singularise les visages et les rend non pas identifiables ou reconnaissables, mais véritablement mémorables⁴⁵⁹.

Les changements dus au temps, envisagés par le narrateur comme des transformations non seulement en statues, mais en masques, en tableaux etc., peuvent donc être considérés comme contribuant aussi à une sorte d'individualisation. Le vieillissement paradoxal serait alors capable d'individualiser tout en désindividualisant, et d'humaniser tout en déshumanisant les personnages.

La ressemblance familiale intervient chez un grand nombre parmi les descriptions des personnages du « Bal de têtes », et selon Le Roux-Kieken, « [I]a statuaire est une métaphore récurrente de l'hérédité chez Proust [...]»⁴⁶⁰. L'hérédité constitue un élément important dans les passages consacrés aux femmes de la famille Swann – c'est-à-dire Odette, Gilberte et Mlle de Saint-Loup⁴⁶¹. La jeune fille rappelle au narrateur la jeune Gilberte, et Gilberte ressemble tellement à Odette telle que le narrateur l'a connue dans son enfance qu'il prend Gilberte pour sa mère. Ces femmes entrent donc dans une sorte de cycle où le temps passé et perdu est retrouvé dans les nouvelles générations.

⁴⁵⁸ Perrier, *La Mémoire du lecteur*, 145. Perrier mentionne les métaphores de la maladie, de la géologie du visage et de l'animalité, et n'écrit donc pas spécifiquement sur les métaphores sculpturales, mais son argumentation sur la déshumanisation nous semble pertinente pour plusieurs types de métaphores du vieillissement.

⁴⁵⁹ Perrier, *La Mémoire du lecteur*, 145-146.

⁴⁶⁰ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 331-332.

⁴⁶¹ Voir le chapitre sur les métaphores picturales pour une discussion sur la ressemblance entre Odette et Gilberte. Les ressemblances familiales seront aussi examinées dans le chapitre sur la tension entre la transformation et l'accumulation.

Mlle de Saint-Loup a quant à elle été faite « sur le patron de » sa mère et de sa grand-mère⁴⁶². Son individualité n'est donc pas totale – elle est aussi définie ou déterminée par son appartenance à sa famille. Cette appartenance deviendra sûrement, comme c'est le cas pour un grand nombre de personnages proustiens, plus prononcée avec l'âge. Les traits individuels, qui peuvent être sculptés en marbre, semblent s'effacer pour laisser leur place à des traits familiaux qui domineront de plus en plus. En même temps, le visage de Mlle de Saint-Loup est le résultat de la création artistique d'un « grand et original sculpteur⁴⁶³ ». En reprenant ses œuvres antérieures, l'artiste qu'est le temps reste pourtant original, ce qui reflète la tension entre l'individualité du personnage et l'accentuation de ses traits familiaux, plus généraux.

L'accentuation des traits familiaux chez les personnages-statues peut être associée à l'idée que le temps comme l'art font saillir le général. Même s'il s'agit, dans les deux cas, d'une sorte de désindividualisation, il faut distinguer entre un temps qui recueille des héritages, qui cumule des qualités familiales – qui sauvegarde ainsi un aspect du temps passé⁴⁶⁴, et un temps destructeur. Le vieillissement des personnages proustiens est souvent le résultat du travail de ces deux versions du temps – à la fois une sorte de destruction et une sorte d'accumulation. Les personnages vieillissants entrent dans un cycle, et cette « métamorphose d'un être en un de ses parents » est, pour Miguet-Ollagnier, une sorte de « métempycose »⁴⁶⁵ – croyance évoquée dès l'incipit de la *Recherche* et selon laquelle les âmes reviennent, assurant ainsi une continuité, mais dans un autre corps, ce qui constitue une transformation assez significative.

La sculpture représente dans le « Bal de têtes » à la fois la création et la destruction. D'un côté, lorsqu'une statue est créée, elle éternise son sujet en tant qu'œuvre d'art, mais aussi par le fait qu'il est sculpté en pierre – matière très résistante, souvent

⁴⁶² RTP, IV, 609.

⁴⁶³ RTP, IV, 609.

⁴⁶⁴ Selon Le Roux-Kieken, l'hérédité est un concept consolant pour Proust, qui atténue le chagrin provoqué par le vieillissement et la mort des proches (Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 334.) Nous reviendrons à cette fonction de la ressemblance familiale dans le chapitre sur les métaphores picturales ainsi que dans le chapitre sur le vieillissement comme transformation et accumulation.

⁴⁶⁵ Miguet-Ollagnier, *La Mythologie de Marcel Proust*, 153.

employée comme domaine source pour des expressions métaphoriques telles que « gravé dans le marbre », c'est-à-dire intangible. De l'autre côté, les statues sont, comme toute chose et toute personne, soumises au passage inexorable et aux effets néfastes du temps. La sculpture entre donc dans un cycle éternel de création et de destruction – de la matière informe qu'est la pierre, elle est sculptée pour ensuite s'effriter et retourner à la matière informe et ainsi de suite.

Ce cycle reflète la tension caractéristique du temps proustien – à la fois éternisant et néantisant – doté d'un pouvoir de renouvellement ainsi que de celui de destruction. Nous retrouvons cette idée chez par exemple Anne Simon, pour qui « le temps s'avère un processus, un mouvement conjoint de dégradation et de 'renouvellement'⁴⁶⁶ », ainsi que chez Stéphane Chaudier : « [...] l'auteur de la *Recherche* peint l'ambivalence du temps, à la fois fondateur et destructeur des phénomènes [...]»⁴⁶⁷. » Il nous semble que les qualités de la pierre rendent le domaine de la sculpture particulièrement bien adapté à rendre compte de la tension en question. On la retrouve dans les métaphores théâtrales et picturales aussi, mais la durabilité du marbre amplifie l'effet conservateur de la transformation du vieillissement, alors que l'image reconnaissable et frappante des statues effritées rend plus concret son effet destructeur.

Remarques finales

Les personnages décrits comme des statues en devenir s'approchent de la mort. Leur vieillissement correspond, dans les descriptions métaphoriques, à un durcissement ou à une pétrification qui finira par les transformer en statues. Par conséquent, chaque étape dans le processus qui les conduit vers la mort, les mène en même temps vers l'art. Les aspects effrayants du processus de vieillissement sont ainsi accompagnés d'une promesse d'accès à l'extratemporel et donc d'une sorte de valorisation de l'âge. Le mystère de la transition entre la vie et la mort illustrée par les personnages-statues est souligné par les références à différentes mythologies, et celles-ci accentuent aussi le

⁴⁶⁶ Simon, « Lecture phénoménologique du *Temps retrouvé*, » 262.

⁴⁶⁷ Chaudier, *Proust ou le démon de la description*, 301.

lien entre la mort et l'art, comme le fait par exemple le motif orphique présent dans la description de la Berma.

Pourtant, les personnages-statues subissent aussi des pertes, et c'est surtout leur capacité à s'exprimer et à interagir avec les autres qui est atteinte. La nouvelle rigidité de leurs visages et de leurs corps, qui semble physiquement empêcher leurs mouvements, est souvent accompagnée de tristesse et d'isolement, et la vieillesse devient ainsi le temps d'un repli sur soi-même.

Quant aux personnages décrits comme des statues effritées, elles sont surtout des femmes, et elles ont toutes été de belles femmes. Leur caractère sculptural n'est donc pas dû au vieillissement, mais ce dernier vient laisser ses marques sur ces statues sous forme d'érosion. Ces marques ne diminuent pas vraiment leur beauté, mais leur confèrent un statut semblable à celui de la ruine, qui à cause de son âge est devenu un « objet de beauté⁴⁶⁸ » et une incarnation du temps passé.

Les statues des personnages vieillissants du « Bal de têtes » sont placées dans des églises, des temples, des musées, des ruines, des cryptes, des nécropoles etc. Ces espaces sont assez différents, mais ils ont au moins un point commun : une relation particulière avec le temps. Que ce soit la vie éternelle ou la vie après la mort dans les lieux de culte ou la fonction d'archive et de conservation des musées, tous ces espaces sont imbus du temps, et ils sont associés à une valorisation de l'âge, et même, on peut l'argumenter, à une sorte d'éternisation du temps perdu. En se servant de la métaphore pour superposer ces espaces dans les descriptions des personnages vieillissants, le narrateur superpose aussi différents moments et différents aspects du temps dans les mêmes descriptions, et en puisant dans des domaines comme la science, l'esthétique et la religion, la métaphore exemplifie et exprime la totalité du projet de Proust.

Plus que les autres formes d'art, la sculpture incarne le cycle de création et de destruction. Étant formée de la pierre – élément naturel, elle s'effritera et redeviendra des cailloux sur lesquels, à son tour, un artiste peut travailler pour faire de nouvelles

⁴⁶⁸ Chirol, *L'Imaginaire de la ruine*, 17.

œuvres d'art. Ce cycle illustre aussi le développement de l'être humain. Dans la jeunesse, le lecteur de la *Recherche* l'apprend dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*⁴⁶⁹, l'identité de l'individu n'est pas encore complètement formée. L'adulte correspond donc à la sculpture achevée, qui commencera à s'effriter quand la vieillesse approche, ce qui peut évoquer la formulation biblique, faisant souvent partie de la liturgie funéraire : « [...] tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière⁴⁷⁰. »

Dans les descriptions des personnages-statues en devenir, le vieillissement est conçu comme une sorte de transformation. D'êtres vivants, ils sont en train de devenir statues mortes. Les personnages-statues effrités, en revanche, ne se métamorphosent pas à un tel degré. Elles sont marquées par le passage du temps, mais elles étaient des statues déjà dans leur jeunesse, et elles restent des statues dans leur vieillesse. Les marques et les effritements peuvent être considérés comme des couches de temps qui se superposent à la statue vierge, et le vieillissement de ces personnages correspondrait alors à une accumulation du temps. Ces conceptions du vieillissement seront traitées plus en détail dans le dernier chapitre de cette thèse.

Nous reviendrons au domaine de la sculpture dans le chapitre sur le duc de Guermantes. La description de ce personnage est parmi les plus élaborées et complexes dans tout le « Bal de têtes », et des indices suggèrent que le duc est à la fois une statue en devenir et une statue effritée. Avant d'aborder cette description, nous nous tournerons vers le domaine de l'art pictural, qui joue aussi un rôle important dans la description du duc, et qu'il convient donc d'examiner avant d'étudier son interaction avec les autres domaines artistiques dans le passage sur ce personnage.

⁴⁶⁹ *RTP*, II, 180-181.

⁴⁷⁰ Genèse 3:19, Louis Segond 1910.

4. Métaphores picturales

Les références à la peinture abondent dans la *Recherche*, et différentes œuvres d'art pictural sont souvent évoquées dans les descriptions des personnages. Parmi les exemples les plus célèbres, on se souvient d'Odette et « sa ressemblance avec cette figure de Zéphora, la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine⁴⁷¹ » – ressemblance très importante pour la relation entre elle et Swann. Le narrateur semble partager la disposition de Swann « à chercher des analogies entre les êtres vivants et les portraits des musées⁴⁷² », mais dans le « Bal de têtes » c'est surtout l'analogie entre le processus de vieillissement et celui de la création artistique qu'il découvrira. Celle-ci est suggérée par quelques passages qui précèdent la matinée Guermantes, tels que celui dans lequel il est question de la différence entre Swann tel que le narrateur l'a connu à Combray et tel qu'il l'a connu plus tard : « comme s'il en était de notre vie ainsi que d'un musée où tous les portraits d'un même temps ont un air de famille, une même tonalité⁴⁷³ ». On s'imagine alors qu'il existe des collections de portraits réalisés à différentes époques qui manifestent cette différence. Dans la description des jeunes filles dont les traits distinctifs n'ont pas encore sailli, évoquée aussi dans le chapitre sur les métaphores sculpturales⁴⁷⁴, le narrateur se sert de la formulation « la fluide peinture de certains primitifs⁴⁷⁵ », qui nous semble contribuer au caractère flou et malléable de ces jeunes visages.

Barbara Bucknall écrit, à propos du rôle de l'art pictural dans *Le Temps retrouvé* :

As Proust continues his narrative, paintings seem to be mentioned progressively less. This is due partly to the increasing importance of music and partly to the

⁴⁷¹ RTP, I, 219.

⁴⁷² RTP, I, 317.

⁴⁷³ RTP, I, 19.

⁴⁷⁴ Voir pp. 117 et 146.

⁴⁷⁵ RTP, II, 258.

*increasingly abstract turn of the narrator's thoughts. There is little discussion of pictures in 'Le Temps retrouvé' [...]*⁴⁷⁶.

Dans la suite de cette citation, Bucknall relève un passage de « L'Adoration perpétuelle » où il est question de la peinture, et auquel nous reviendrons⁴⁷⁷, mais elle sous-estime la présence des arts picturaux dans le « Bal de têtes ». Le « rôle de plus en plus effacé dans la *Recherche* » de la peinture est souligné par Juliette Monnin-Hornung aussi : dans les tomes qui suivent *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le nombre d'allusions à la peinture et de comparaisons avec des tableaux « va décroissant et elles finissent par disparaître presque tout à fait »⁴⁷⁸. Il est vrai qu'il n'y a pas beaucoup de références à des tableaux spécifiques dans le « Bal de têtes », car au lieu d'artistes et d'œuvres connus, ce sont le temps personnifié en artiste et ses « œuvres » – c'est-à-dire les personnages vieilliss – qui dominent.

Un grand nombre d'études examinent le rapport entre le texte de Proust et les œuvres de différents peintres, genres et époques mentionnés dans la *Recherche*. Il existe aussi un bon nombre d'études qui soulèvent la question de la relation entre la peinture et l'esthétique proustienne, mais à notre connaissance, l'importance de la peinture et des autres arts graphiques dans les descriptions des personnages vieilliss n'a pas été beaucoup explorée, ni le rôle du temps personnifié comme un artiste modèle pour le narrateur⁴⁷⁹. C'est vers cet artiste que nous nous tournerons dans le présent chapitre. Dans la section intitulée « Le temps artiste », nous examinerons des expressions métaphoriques fondées sur des métaphores conceptuelles telles que LES PERSONNES SONT DES ŒUVRES D'ART, importante dans le chapitre sur les métaphores sculpturales

⁴⁷⁶ Barbara J. Bucknall, *The Religion of Art in Proust* (Urbana : University of Illinois Press, 1969), 74.

⁴⁷⁷ Voir p. 169.

⁴⁷⁸ Juliette Monnin-Hornung, *Proust et la peinture* (Genève : Librairie E. Droz, 1951), 105. (Les deux citations dans cette phrase.)

⁴⁷⁹ Dans le chapitre sur les métaphores sculpturales, nous avons évoqué le statut d'« art jumeau » que Le Roux-Kieken attribue à la sculpture (Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 425. Voir p. 137), ainsi que le parallèle entre l'œuvre littéraire et la cathédrale, dans lesquels on trouve respectivement les personnages et les statues (voir pp. 125-126). Pourtant, les liens entre le travail de l'écrivain et celui du peintre sont, à notre avis, plus clairement décrits dans le « Bal de têtes » que ceux entre le travail du sculpteur et celui de l'écrivain, et nous consacrerons donc une section à ces liens dans le présent chapitre.

aussi, et ses variantes LES PERSONNES SONT DES PORTRAITS⁴⁸⁰ et LES PERSONNES SONT DES CARICATURES Nous retrouverons aussi la métaphore conceptuelle LE TEMPS EST UN ARTISTE, mais comme il est question de l'art pictural ici, il s'agit d'un peintre au lieu d'un sculpteur, ce qui donne la variante LE TEMPS EST UN PEINTRE. La section « Le narrateur peintre » est consacrée à la métaphore conceptuelle ÉCRIRE EST PEINDRE et au rôle d'artiste modèle pour le narrateur que joue le temps.

Le temps artiste

Le paragraphe que nous prendrons comme point de départ dans cette section suit directement une description du prince d'Agrigente, qui, contrairement à la majorité des personnages vieilliss, a été embelli par la vieillesse :

À cet homme long, mince, au regard terne, aux cheveux qui semblaient devoir rester éternellement rougeâtres, avait succédé, par une métamorphose analogue à celle des insectes, 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. Sa poitrine avait pris une corpulence inconnue, robuste, presque guerrière, et qui avait dû nécessiter un véritable éclatement de la frêle chrysalide que j'avais connue ; une gravité consciente d'elle-même baignait les yeux où elle était teintée d'une bienveillance nouvelle qui s'inclinait vers chacun⁴⁸¹.

Avant, le prince n'était pas un bel homme, selon la description que nous donne le narrateur de son apparence d'autrefois. Quand le narrateur le rencontre chez les Guermentes, pourtant, le prince a subi une métamorphose, et il est devenu un homme assez impressionnant et à la fois plus beau et plus bienveillant qu'il ne l'était avant. Cette transformation atypique est attribuée aux efforts du temps personnifié comme artiste, et c'est sur le paragraphe qui commence par la connexion de cet artiste au prince que nous nous pencherons :

⁴⁸⁰ Le mot *portrait* peut désigner entre autres la « [r]éprésentation que l'on se fait mentalement d'une personne » et, dans l'argot populaire, un visage. (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Portrait, » consulté le 10 septembre 2020, cnrtl.fr/definition/portrait.) On peut donc considérer l'inclusion du temps peintre et le processus de création des portraits qui se voient dans les descriptions analysées dans ce chapitre comme une extension des métaphores conventionnelles LES PERSONNES SONT DES PORTRAITS et LES VISAGES SONT DES PORTRAITS, comme nous avons vu que c'était le cas pour les métaphores sculpturales correspondantes aussi.

⁴⁸¹ RTP, IV, 512.

Et comme, malgré tout, une certaine ressemblance subsistait entre le puissant prince actuel et le portrait que gardait mon souvenir, j'admirais la force de renouvellement original du Temps qui, tout en respectant l'unité de l'être et les lois de la vie, sait changer ainsi le décor et introduire de hardis contrastes dans deux aspects successifs d'un même personnage. Car beaucoup de ces gens, on les identifiait immédiatement, mais comme d'assez mauvais portraits d'eux-mêmes réunis dans l'exposition où un artiste inexact et malveillant durcit les traits de l'un, enlève la fraîcheur du teint ou la légèreté de la taille à celle-ci, assombrit le regard. Comparant ces images avec celles que j'avais sous les yeux de ma mémoire, j'aimais moins celles qui m'étaient montrées en dernier lieu. Comme souvent on trouve moins bonne et on refuse une des photographies entre lesquelles un ami vous a prié de choisir, à chaque personne et devant l'image qu'elle me montrait d'elle-même j'aurais voulu dire: « Non, pas celle-ci, vous êtes moins bien, ce n'est pas vous. » Je n'aurais pas osé ajouter : « Au lieu de votre beau nez droit on vous a fait le nez crochu de votre père que je ne vous ai jamais connu. » Et en effet c'était un nez nouveau et familial. Bref l'artiste, le Temps, avait « rendu » tous ces modèles de telle façon qu'ils étaient reconnaissables, mais ils n'étaient pas ressemblants, non parce qu'il les avait flattés mais parce qu'il les avait vieilliss. Cet artiste-là, du reste, travaille fort lentement. Ainsi cette réplique du visage d'Odette, dont, le jour où j'avais pour la première fois vu Bergotte, j'avais aperçu l'esquisse à peine ébauchée dans le visage de Gilberte, le Temps l'avait enfin poussée jusqu'à la plus parfaite ressemblance, pareil à ces peintres qui gardent longtemps une œuvre et la complètent année par année⁴⁸².

Ce paragraphe se divise en trois parties. La première, lignes 1 à 5, concerne le prince d'Agrigente et les compétences artistiques du temps. Dans la deuxième partie, lignes 5 à 20, le narrateur fait des remarques plus générales sur des personnages non spécifiés, alors que la troisième partie, lignes 19 à 24⁴⁸³, porte sur les ressemblances entre Gilberte et sa mère, Odette, et leur rapport au travail de l'artiste qu'est le temps.

Nous commencerons par la première partie du paragraphe et la description du prince d'Agrigente, qui sera comparée à celle de Monsieur d'Argencourt. Luc Fraisse voit ces deux personnages comme des objets privilégiés d'observation qui illustrent la tension entre les visages d'autrefois et d'aujourd'hui, et il soutient que le lien entre eux est

⁴⁸² *RTP*, IV, 512-513.

⁴⁸³ Nous considérons la phrase « Cet artiste-là, du reste, travaille fort lentement. » qui enjambe les lignes 19 et 20 comme une phrase de transition qui appartient à la fois à la deuxième et à la troisième partie du paragraphe. « Cet artiste » renvoie à ce qui précède, alors que la mention du travail lent préfigure la description de Gilberte et Odette.

souligné par l'homophonie partielle de leurs noms⁴⁸⁴. Nous nous permettons donc d'inclure un examen des parties de la description de M. d'Argencourt qui sont pertinentes dans une perspective picturale, et qui fournissent un contraste au développement du prince. Dans la section « Le temps comme artiste malveillant », nous examinerons la deuxième partie du paragraphe. Nous aborderons la question des différences entre la peinture et la photographie, et nous tenterons d'expliquer comment les personnages peuvent être reconnaissables alors qu'ils ne sont pas ressemblants. La troisième partie du paragraphe sera traitée dans les sections « Le temps comme artiste minutieux », où nous nous focaliserons sur la description du travail du temps artiste dans le cas de Gilberte et « La ressemblance familiale », où nous explorons les liens entre le vieillissement et l'appartenance à une famille.

Le prince d'Agrigente et Monsieur d'Argencourt

Quand le duc de Guermantes présente le prince d'Agrigente au narrateur dans *Le Côté de Guermantes*, le narrateur le trouve peu impressionnant, et le caractérise comme un « vulgaire hanneton⁴⁸⁵ ». Le lien entre l'insecte et le prince est donc établi bien avant le « Bal de têtes », ce qui peut, en partie, expliquer le choix de cette métaphore dans la description du prince vieilli. Sa transformation, rappelons-le, est décrite comme une métamorphose semblable à celle des insectes et comme un « véritable éclatement de la frêle chrysalide que j'avais connue⁴⁸⁶ ». Le domaine de l'art est aussi évoqué dans le même passage : le prince

[...] était aussi indépendant de son nom que d'une œuvre d'art qu'il eût possédée, sans porter sur soi aucun reflet d'elle, sans peut-être l'avoir jamais regardée. Le prince d'Agrigente était si entièrement dépourvu de quoi que ce fût de princier et qui pût faire penser à Agrigente, que c'en était à supposer que son nom, entièrement distinct de lui, relié par rien à sa personne, avait eu le pouvoir d'attirer à soi tout ce qu'il aurait pu y avoir de vague poésie en cet homme,

⁴⁸⁴ Fraisse, « Le 'Bal de têtes' selon Proust, » 139. Les noms de ces hommes contiennent tous les deux les lettres du mot *argent*, et Fraisse fait remarquer le caractère « argenté » du nom d'Argencourt (138). Ils évoquent donc à la fois la couleur argentée des cheveux de beaucoup des invités, et aussi la valeur associée à l'argent. Voir pp. 83-85 pour notre examen des cheveux argentés dans le chapitre sur les métaphores théâtrales.

⁴⁸⁵ RTP, II, 725.

⁴⁸⁶ RTP, IV, 512.

comme chez tout autre, et de l'enfermer après cette opération dans les syllabes enchantées⁴⁸⁷.

La noblesse associée à son nom est le seul aspect du prince dans lequel le narrateur voit un lien quelconque à l'art, car cette rencontre a lieu avant que le temps commence son travail d'artiste. Quand le narrateur revoit le prince dans le « Bal de têtes », en revanche, sa transformation n'a pas seulement fait éclater la chrysalide d'autrefois, il a aussi été transformé par la « force de renouvellement original du temps », qui a introduit « de hardis contrastes » dans le visage du prince vieilli par rapport au « portrait » que gardait le souvenir du narrateur⁴⁸⁸. D'un personnage caractérisé par l'absence complète d'un lien au domaine de l'art, le prince se rapproche donc lui-même du statut d'œuvre d'art⁴⁸⁹.

Le vieillissement du prince entraîne ainsi une valorisation de ce personnage qui, aux yeux du narrateur, a été transformé en une meilleure version de lui-même. Il est devenu non seulement une œuvre d'art, ce qui constitue en soi une valorisation dans la *Recherche*, mais une œuvre d'art créée par un artiste accompli dont le narrateur admire la « force de renouvellement original ». De plus, le prince a subi en même temps une sorte de purification⁴⁹⁰ : le temps substitue à ses cheveux rougeâtres, décrits comme « un tapis de table qui a trop servi⁴⁹¹ », des cheveux blancs. Bien que le prince ait beaucoup changé, le temps a, dans son cas, respecté « l'unité de l'être⁴⁹² », et contrairement à de nombreux personnages vieillis dans le « Bal de têtes », le narrateur le reconnaît sans difficultés. Le prince d'Agrigente reste donc lui-même et illustre ainsi

⁴⁸⁷ *RTP*, II, 725.

⁴⁸⁸ Lignes 2-4.

⁴⁸⁹ Le prince vieilli n'est pas explicitement décrit comme une œuvre d'art, mais la comparaison de son visage actuel au « portrait » dans le souvenir du narrateur, ainsi que la présence d'un temps personnifié, doté d'une « force de renouvellement original », et la présence très forte du temps artiste dans le reste du paragraphe permet, il nous semble, d'établir ce lien.

⁴⁹⁰ Le temps peut avoir l'effet contraire aussi : dans le cas du personnage Ski, le vieillissement est décrit comme un encrassement : « Peu de chose eût suffi à effacer ces flétrissures de la vie, et la mort n'aurait pas plus de peine à rendre au visage sa jeunesse qu'il n'en faut pour nettoyer un portrait que seul un peu d'encrassement empêche de briller comme autrefois. » *RTP*, IV, 514.

⁴⁹¹ *RTP*, IV, 512.

⁴⁹² Ligne 3.

la continuité du moi à travers le temps, qui persiste dans la nouvelle version du personnage développée par le vieillissement⁴⁹³.

Dans la mesure où l'on peut attribuer une intention au temps artiste, il semble être un artiste bienveillant dans le cas du prince d'Argigente, cherchant à créer un portrait plus flatteur que celui de la mémoire du narrateur. Nous verrons par la suite que ce n'est pas le cas pour tous les personnages. En ce qui concerne M. d'Argencourt, que nous avons aussi examiné dans le chapitre sur les métaphores théâtrales⁴⁹⁴, l'artiste à l'œuvre semble beaucoup moins bienveillant⁴⁹⁵ : « J'eus un fou rire devant ce sublime gaga, aussi émollié dans sa bénévole caricature de lui-même que l'était, dans la manière tragique, M. de Charlus foudroyé et poli⁴⁹⁶. » L'artiste n'est pas explicitement présent dans cette citation, mais étant donné qu'il s'agit d'une caricature, il y a sûrement une intention satirique ou ridiculisante. Dans le chapitre sur les métaphores sculpturales, nous avons constaté un lien entre le côté destructeur du temps et le mal personnifié comme sculpteur⁴⁹⁷, et nous verrons dans le présent chapitre que le temps peut être non seulement un artiste accompli, mais aussi un artiste « inexact et malveillant⁴⁹⁸ ». Quand le vieillissement est décrit comme le travail de tels artistes, il est associé à différentes formes de perte. Dans le cas de la caricature, qui met en relief quelques traits – ou même un seul trait – et qui ne donne donc pas une image complète de son objet, cet objet subit une perte de complexité.

⁴⁹³ Pour Le Roux-Kieken, « [...] la vieillesse, essentiellement marquée par le paradoxe de la permanence de l'identité associée à un bouleversement complet de l'apparence, s'apparente profondément aux processus de métamorphose entomologique. » (Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 337.)

⁴⁹⁴ Voir pp. 82-83, 91-92, 99-101, 103-104 et 106.

⁴⁹⁵ Rappelons que M. d'Argencourt est un ancien ennemi du narrateur, ce qui influence aussi sans doute sa description bien que le narrateur assure que cette animosité est complètement dissipée.

⁴⁹⁶ *RTP*, IV, 501. Il est vrai que la caricature de M. d'Argencourt est caractérisée comme « bénévole », mais il nous semble que cet adjectif est attribué à d'Argencourt lui-même et non à la caricature ou à l'intention de l'artiste. Ayant subi une transformation complète, d'Argencourt « était arrivé à être tellement différent de lui-même que j'avais l'illusion d'être devant une autre personne, aussi bienveillante, aussi désarmée, aussi inoffensive que l'Argencourt habituel était rogue, hostile et dangereux. » (*RTP*, IV, 501.)

⁴⁹⁷ Voir pp. 126-127.

⁴⁹⁸ Ligne 7.

La caricature de M. d'Argencourt illustre aussi la réalité matérielle du vieillissement et un de ses effets ordinaires qui est la perte de position sociale :

Dans les éléments nouveaux qui composaient la figure de M. d'Argencourt et son personnage, on lisait un certain chiffre d'années, on reconnaissait la figure symbolique de la vie non telle qu'elle nous apparaît, c'est-à-dire permanente, mais réelle, atmosphère si changeante que le fier seigneur s'y peint en caricature, le soir, comme un marchand d'habits⁴⁹⁹.

La chute du « fier seigneur » devient complète quand il est dépeint non seulement comme une caricature de lui-même, mais comme une caricature de lui-même en « marchand d'habits ». Ce passage soutient l'observation que nous avons faite dans le chapitre sur les métaphores théâtrales : M. d'Argencourt représente surtout les forces destructrices du temps. Le « chiffre d'années » et l'atmosphère changeante de la vie – c'est-à-dire le temps divisible et mesurable – le réduit en un personnage moins complexe et d'une position sociale bien inférieure à celle qu'il occupait jadis.

Rappelons que la description de M. d'Argencourt est parmi les premières dans le « Bal de têtes ». Le narrateur (ou du moins le héros-narrateur) peine donc encore à comprendre la réalité des transformations subies par M. d'Argencourt et par les autres personnages. Venant de sortir de la bibliothèque, lieu de ses réflexions sur la dimension éternelle du temps, les changements provoqués par le temps extérieur et objectif lui apparaissent étranges. On peut se demander alors si la ridiculisation de M. d'Argencourt est en partie liée au fait que le héros-narrateur n'a pas encore compris la gravité de la situation. Étant une manière de se distancer des personnages vieillissants, la ridiculisation peut aussi être attribuée à une réticence d'accepter la réalité qui a atteint les autres et donc forcément le narrateur lui-même, comme le suggère Woodward⁵⁰⁰. Cette réticence nous semble apparentée à ce que Le Roux-Kieken appelle « un malaise du spectateur qui oscille entre la répulsion et l'identification », malaise suscité par la caricature, qui constitue « l'expression de la monstruosité cachée de l'être humain »⁵⁰¹.

⁴⁹⁹ RTP, IV, 503.

⁵⁰⁰ Woodward, « The Mirror Stage of Old Age, » 57.

⁵⁰¹ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 296.

En choisissant de voir en M. d'Argencourt une caricature exagérée et monstrueuse, le narrateur choisit la répulsion, reportant ainsi la prise de conscience et donc l'acceptation de son propre vieillissement. Il peut aussi s'agir d'une cruauté nécessaire pour obtenir la distance qui selon Murphy est une condition de la création artistique⁵⁰².

La description de M. d'Argencourt est sans doute la plus cruelle et la plus ridiculisante dans le « Bal de têtes », et M. d'Argencourt est le personnage dont la transformation est la plus complète. Il y a pourtant, dans le passage cité ci-dessus, une formulation qui, tout en évoquant le côté mesurable du temps, peut faire penser à une sorte d'accumulation, et donc de sauvegarde du temps vécu : le narrateur lit dans les nouveaux éléments du visage de M. d'Argencourt un « certain chiffre d'années »⁵⁰³. En regardant ce visage, le narrateur semble donc être capable d'identifier non seulement la nouvelle version de ce personnage, mais aussi les étapes du processus qui a résulté en cette version. Cela étant, le fait que l'accumulation soit associée à l'aspect transformateur du temps suggère qu'il n'est pas question d'une accumulation aussi valorisante que celle vécue par des personnages comme Gilberte, que nous examinerons plus tard dans ce chapitre.

Le prince d'Agrigente et M. d'Argencourt représentent des trajectoires de vieillissement opposées. Le premier, ayant été peu impressionnant quand il était plus jeune, a bénéficié des changements provoqués par le temps et a obtenu un statut d'œuvre d'art. M. d'Argencourt, en revanche, qui était jadis un homme fier et solennel, et qui malgré l'antipathie du narrateur, inspirait le respect, est devenu une caricature qui provoque le rire. Dans les deux cas, pourtant, le vieillissement correspond à une sorte de processus créateur qui résulte en une représentation picturale du personnage, et M. d'Argencourt est donc un exemple d'un personnage vieilli décrit à l'aide de métaphores puisant dans le domaine de l'art pictural. Pourtant, en ayant recours à la caricature, le narrateur se sert du domaine de l'art pour ridiculiser M. d'Argencourt au lieu de lui conférer un statut élevé, comme c'est le cas pour le portrait dont il est

⁵⁰² Murphy, *Proust's art*, 103.

⁵⁰³ Voir le chapitre sur la tension entre accumulation et transformation pour une discussion de ces deux aspects du vieillissement proustien.

question dans la description du prince. Il ne faut pourtant pas oublier qu'il se trouve, dans les deux descriptions, aussi des aspects qui indiquent l'ambiguïté du temps et du vieillissement.

Le temps comme artiste malveillant

Dans la deuxième partie du paragraphe sur le temps artiste⁵⁰⁴, le narrateur se tourne vers d'autres personnages, dont le vieillissement est décrit dans des termes moins valorisants que dans le cas du prince d'Agrigente. L'artiste n'est plus admiré – tout au contraire, ses portraits sont dits mauvais, et l'artiste lui-même est décrit comme « inexact et malveillant »⁵⁰⁵. Le temps se rapproche donc du caricaturiste méchant qui a transformé M. d'Argencourt en une version peu flatteuse de lui-même.

En créant les portraits de ces personnages non identifiés, l'artiste « durcit les traits de l'un, enlève la fraîcheur du teint [...] à celle-ci, assombrit le regard⁵⁰⁶ ». On retrouve donc des métaphores employées dans les descriptions où le temps est représenté comme un sculpteur. Le durcissement des traits repose sur la métaphore VIEILLIR EST DURCIR, alors que l'enlèvement de la fraîcheur du teint fait penser à la couleur de la pierre que prend le visage des personnages décrits à l'aide de la métaphore LES PERSONNES SONT DES STATUES EN DEVENIR⁵⁰⁷. Finalement, c'est la métaphore LA VIE EST UNE JOURNÉE qui permet au narrateur d'évoquer la fin de la vie des personnages en faisant référence à l'affaiblissement de la lumière qui émane de leurs yeux⁵⁰⁸. Tous ces changements sont attribués au même artiste, et en se servant ainsi du procédé de la composition, le narrateur souligne la diversité des effets du temps. L'emploi de ces métaphores peut aussi évoquer les mêmes discussions sur la déshumanisation que

⁵⁰⁴ Lignes 5-20.

⁵⁰⁵ Ligne 7.

⁵⁰⁶ Lignes 7-9.

⁵⁰⁷ Rappelons que Legrandin arrête en plus de se farder, ce qui contribue à sa pâleur. Voir p. 121.

⁵⁰⁸ Il est question d'un affaiblissement de la lumière émanant des yeux dans les descriptions de la Berma (voir p. 130) et du duc de Guermantes (voir p. 191) aussi.

celles que nous avons traitées dans le chapitre sur les métaphores sculpturales⁵⁰⁹. On peut même se demander si la déshumanisation n'est pas plus prononcée ici, étant donné que la valeur esthétique des portraits que sont devenus les personnages âgés est mise en question, dissipant ainsi en partie l'atténuation de l'effet néfaste du temps qui résulte de leur élévation au statut d'œuvre d'art.

Il est aussi question de la photographie dans cette partie du paragraphe en question, même si la photographie et la peinture sont des domaines très différents dans la *Recherche*. Selon Jean-Pierre Montier, Proust « avait fait de la photographie le prototype de la connaissance fragmentaire, illusoire, superficielle⁵¹⁰ », et Le Roux-Kieken souligne « la représentation plane qui caractérise la photographie, art à deux dimensions⁵¹¹ ». La peinture, en revanche, apporte quelque chose de plus : « [...] le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision⁵¹². » Comme l'écrivain, le peintre peut donc laisser voir son monde au spectateur, lui ouvrant ainsi la possibilité d'entrer en contact avec sa propre réalité interne – c'est-à-dire lui faciliter l'obtention d'une connaissance non-fragmentaire, réelle et profonde. Les images d'eux-mêmes que les personnages vieillissent montrent au narrateur évoquent pour celui-ci la situation suivante : « [...] souvent on trouve moins bonne et on refuse une des photographies entre lesquelles un ami vous a prié de choisir [...]»⁵¹³, ce qui lui donne envie de leur dire « Non, pas celle-ci, vous êtes moins bien, ce n'est pas vous⁵¹⁴. » En associant les portraits de ces personnages à

⁵⁰⁹ Voir pp. 141-142.

⁵¹⁰ Jean-Pierre Montier, « La Photographie '... dans le temps' : de Proust à Barthes et réciproquement, » dans *Proust et les images - Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, éd. Jean Cléder et Jean-Pierre Montier (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003), 79.

⁵¹¹ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 430. Le Roux-Kieken examine l'opposition entre la photographie et la sculpture – forme d'art « tridimensionnelle, [qui] repose sur le travail d'un volume ». Comme nous le verrons dans la section sur le narrateur peintre, la peinture permet aussi une superposition de couches, créant une épaisseur que la photographie ne pourra pas créer.

⁵¹² *RTP*, IV, 474.

⁵¹³ Lignes 11-12.

⁵¹⁴ Lignes 13-14.

des photographies – et en plus à la « moins bonne⁵¹⁵ » d’entre elles – le narrateur remet d’autant plus en question l’effet éternisant du travail du temps artiste.

La photographie est donc associée à un figement superficiel et mécanique du temps, et certains personnages dans le « Bal de têtes » essayent de profiter d’un effet qui y ressemble :

Pour les vieillards dont les traits avaient changé, ils tâchaient pourtant de garder fixée sur eux à l’état permanent, une de ces expressions fugitives qu’on prend pour une seconde de pose et avec lesquelles on essaye, soit de tirer parti d’un avantage extérieur, soit de pallier un défaut ; ils avaient l’air d’être définitivement devenus d’immuable instantanés d’eux-mêmes.⁵¹⁶

On trouve beaucoup de mots dans cette citation assez courte qui évoquent la tension entre continuité et discontinuité : *changé, fugitives, garder, fixée, permanent, définitivement, immuables*. Le changement de leurs traits ayant déjà eu lieu, c’est une version de leur nouvelle apparence qui est préservée dans les instantanés auxquels ils ressemblent – une pose – c’est-à-dire une expression que l’on assume et qui se rapproche d’une sorte de masque derrière lequel les personnages vieillissent peuvent tenter de cacher leurs défauts. Une pose a pourtant un potentiel assez limité de dissimulation des effets du vieillissement qui se sont déjà manifestés, et en cherchant l’immuabilité, ces personnages, il nous semble, ne font que souligner le durcissement et la perte d’expressivité associés par Proust au vieillissement. Ils s’éloignent en quelque sorte du présent et des êtres vivants sans pour autant atteindre le genre d’extra-temporalité fourni par l’art.

Les poses de ces personnages vieillissants peuvent faire penser à la photographie de la grand-mère du narrateur. Prise à Balbec, dans *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, ce n’est qu’après la mort de sa grand-mère que le narrateur apprend que celle-ci était « bien malade » au moment de la réalisation de cette photo, mais qu’elle le dissimulait à l’aide d’un grand chapeau⁵¹⁷. Réussissant ainsi à tromper le héros-narrateur, qui la

⁵¹⁵ Ligne 11.

⁵¹⁶ *RTP*, IV, 520.

⁵¹⁷ *RTP*, III, 173.

voit « si élégante, si insouciante, sous le chapeau qui cachait un peu son visage⁵¹⁸ », la grand-mère n'a pas pu complètement effacer les signes de sa maladie et de sa vieillesse :

[...] ses joues ayant à son insu une expression à elles, quelque chose de plombé, de hagard, comme le regard d'une bête qui se sentirait déjà choisie et désignée, ma grand-mère avait un air de condamnée à mort, un air involontairement sombre, inconsciemment tragique qui m'échappait mais qui empêchait maman de regarder jamais cette photographie, cette photographie qui lui paraissait moins une photographie de sa mère que de la maladie de celle-ci, d'une insulte que cette maladie faisait au visage brutalement souffleté de grand-mère⁵¹⁹.

Pour la mère du narrateur, cette photographie efface en quelque sorte la grand-mère, et comme le fait remarquer Sabine van Wesemael, la photo en question est « avant tout le témoin irrécusable des effets destructeurs du Temps⁵²⁰ ». Au lieu de fournir une « photo-souvenir susceptible de restituer une mémoire », la photographie est caractérisée par un « aspect morbide », et elle « tue métaphoriquement la personne parce qu'elle est désormais pétrifiée dans la pose photographiée »⁵²¹. La photo ne manque donc pas seulement l'aspect créateur de la peinture, elle contribue au figement non-artistique et à la destruction du personnage, ne laissant que ce que Malcolm Bowie décrit comme « *a lifeless inky trace*⁵²² » en commentant la photographie de la grand-mère.

Les descriptions de M. d'Argencourt ainsi que les personnages non identifiés dans la deuxième partie du paragraphe en question fournissent des exemples de transformations en œuvres d'art qui ne semblent pas attribuer aux personnages les caractéristiques normalement associées à ce domaine dans la *Recherche*. On peut se demander alors si l'art n'arrive pas toujours à contrebalancer les effets du temps.

⁵¹⁸ RTP, III, 176.

⁵¹⁹ RTP, III, 176.

⁵²⁰ Sabine van Wesemael, « Photomanie et mécanismes de la mémoire, » *Marcel Proust Aujourd'hui* 3 (2005) : 56.

⁵²¹ van Wesemael, « Photomanie et mécanismes de la mémoire, » 57. Pour Le Roux-Kieken aussi, « [l]a photographie [...] est liée au regard méduséen, à l'immobilisation, à la mort. » (Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 427.)

⁵²² Bowie, *Proust Among the Stars*, 289.

Admettons que chez certains personnages, tels que M. d'Argencourt, c'est la perte associée au vieillissement qui domine, mais quand c'est le cas, il y a souvent des indices d'un aspect plus valorisant.

Le narrateur résume ainsi la deuxième section du paragraphe sur le temps artiste :

Bref l'artiste, le Temps, avait « rendu » tous ces modèles de telle façon qu'ils étaient reconnaissables, mais ils n'étaient pas ressemblants, non parce qu'il les avait flattés mais parce qu'il les avait vieillis⁵²³.

Malgré les transformations peu favorables qui ont eu pour résultat une apparence qui ne ressemble pas à celle qu'avaient les personnages vieillis jadis, il y a quelque chose dans ces nouvelles apparences qui permet au narrateur de les identifier – même « immédiatement⁵²⁴ ». Ils sont *reconnaissables*, même s'ils ne sont pas *ressemblants*. Cela peut évoquer le fonctionnement de la métaphore proustienne. Nous avons vu que les domaines réunis dans une métaphore ne sont pas forcément ressemblants – la ressemblance est créée dans ou par la métaphore. C'est ce lien analogique qu'il faut établir pour pouvoir dégager « leur essence commune⁵²⁵ », et il en est de même pour les deux versions des amis et des connaissances du narrateur – celle dont il se rappelle et celle à laquelle il se trouve confronté :

En effet, « reconnaître » quelqu'un, [...] l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires, c'est admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle n'est plus, et que ce qui y est, c'est un être qu'on ne connaissait pas [...] ⁵²⁶.

Les deux versions sont très différentes – même contradictoires – mais il est possible de trouver « une seule dénomination » qui les réunit.

Le lien entre la métaphore et la mémoire étant essentiel dans la *Recherche*, le travail de reconnaissance est aussi un travail de mémoire, ce que montre Luc Fraisse :

⁵²³ Lignes 16-19.

⁵²⁴ Ligne 6.

⁵²⁵ *RTP*, IV, 468.

⁵²⁶ *RTP*, IV, 518.

« L'opération mentale ainsi tentée s'apparente à celle relatée dans l'épisode célèbre de la madeleine dès *Du côté de chez Swann*⁵²⁷. » Dans les deux cas, il s'agit de traverser des distances dans le temps pour retrouver l'élément dans le passé qui se rapporte à l'impression dans le présent. Pour Guillaume Perrier, la reconnaissance est même « un équivalent supérieur⁵²⁸ » à la mémoire involontaire : en tentant de reconnaître les personnages vieillis, le narrateur voit, à travers la « vue optique des années⁵²⁹ », « toutes les images successives [...] qui séparaient le passé du présent, mieux encore, le rapport qu'il y avait entre le présent et le passé⁵³⁰ ». Les personnages vieillis permettent donc au narrateur de visualiser la succession de versions qui existent entre la version jeune et celle de la matinée, et « ajoute ainsi au souvenir une dimension supplémentaire⁵³¹ ».

Le temps artiste, en rendant les personnages « de telle façon qu'ils étaient reconnaissables, mais ils n'étaient pas ressemblants⁵³² », a réussi à faire transparaître des éléments des versions antérieures des visages, permettant ainsi au narrateur d'établir le lien au passé. Bien que les portraits soient mauvais, ils aident le narrateur dans son travail de reconnaissance – c'est-à-dire dans son effort pour identifier une analogie qui, selon l'esthétique développée dans la bibliothèque des Guermantes, pourra « soustraire aux contingences du temps⁵³³ » les deux impressions. Ainsi, les « mauvais portraits⁵³⁴ » ne sont pas dépourvus de toute valeur esthétique.

En décrivant la ressemblance entre Legrandin et son neveu, Léonor de Cambremer, le narrateur fait la remarque suivante : « [...] j'eus bientôt de lui comme une caricature

⁵²⁷ Fraïsse, « Le 'Bal de têtes' selon Proust, » 139.

⁵²⁸ Perrier, *La Mémoire du lecteur*, 142.

⁵²⁹ RTP, IV, 504.

⁵³⁰ RTP, IV, 504.

⁵³¹ Perrier, *La Mémoire du lecteur*, 142.

⁵³² Lignes 17-18.

⁵³³ RTP, IV, 468.

⁵³⁴ Ligne 6.

plus vraie, plus profonde, que si elle avait été littéralement ressemblante [...]»⁵³⁵. » Nous reviendrons à cette description dans la section sur la ressemblance familiale, mais notons ici que la ressemblance peut constituer un obstacle à une représentation vraie et profonde. C'est en obligeant le narrateur à chercher lui-même les analogies que le temps artiste et caricaturiste lui fait découvrir les couches du temps qui se superposent dans les visages vieillissants et qui les séparent de leurs versions plus jeunes. La vérité peut donc être à trouver dans des images qui ne sont pas belles dans le sens conventionnel, et pour Barbara Bucknall, c'est avant toute chose la vérité que le narrateur cherche dans l'art – même plus que la beauté⁵³⁶. Les caricatures et les portraits peu favorables peuvent donc être considérés non seulement comme des œuvres d'art, mais aussi comme des outils dont le narrateur se sert dans sa quête de connaissances sur le fonctionnement du temps.

Le temps comme artiste minutieux

À partir de la ligne 20, le narrateur se sert du visage de Gilberte pour illustrer le fonctionnement du temps⁵³⁷. Il souligne la lenteur avec laquelle le temps artiste travaille, et on peut aussi constater une minutie dans sa manière de transformer la petite fille en une réplique de sa mère. Quand elle était une jeune fille, elle était une « esquisse à peine ébauchée », et maintenant elle a enfin été « poussée jusqu'à la plus parfaite ressemblance ». Ce processus est comparé à la création d'un tableau s'étendant sur des années et même peut-être des décennies. Il y a donc une certaine disparité entre la manière dont le temps artiste réalise le portrait de Gilberte et ceux des autres personnages. La méticulosité dont il fait preuve en travaillant sur Gilberte correspond

⁵³⁵ RTP, IV, 521.

⁵³⁶ Bucknall, *The Religion of Art in Proust*, 32.

⁵³⁷ Il est vrai que Gilberte n'est pas encore très vieille lors de la matinée Guermantes – elle a à peu près le même âge que le narrateur, et la plupart des personnages âgés qui assistent à la matinée étaient déjà des adultes dans les premiers tomes de la *Recherche*, quand Gilberte et le narrateur étaient des enfants. Cela dit, ils ont, tous les deux, vieilli depuis, et les changements qu'ils ont subis, bien que pas encore aussi manifestes que ceux des personnages plus âgés, restent des exemples du fonctionnement du temps et du vieillissement.

difficilement à l'inexactitude et à la malveillance que le narrateur lui attribue plus tôt dans le paragraphe en question⁵³⁸.

Dans le cas de Gilberte, le narrateur se focalise surtout sur le processus même de création artistique. Outre la mention de la ressemblance entre Gilberte et Odette, il ne décrit pas l'apparence de Gilberte telle qu'il la voit lors de la matinée Guermantes, mais la manière dont le temps la fait évoluer. Son vieillissement correspond donc manifestement à un processus créateur plutôt que destructeur. L'aspect créateur est certes présent dans les descriptions de la plupart des personnages vieillissants décrits comme des œuvres d'art, mais il y a le plus souvent un aspect destructeur qui est présent en même temps, mais que l'on voit difficilement dans la dernière partie du paragraphe en question.

La transformation de l'apparence de Gilberte n'est pas, comme celle du prince et celle des autres personnages décrits dans le paragraphe, évaluée par le narrateur – ou du moins pas directement. Toutefois, il y a des formulations qui peuvent susciter des connotations valorisantes, telles que « le Temps l'avait *enfin* poussée jusqu'à la plus parfaite ressemblance⁵³⁹ ». De plus, c'est à Odette – qui tout au long de la *Recherche* reste une femme très belle, convoitée par de nombreux hommes – que Gilberte ressemble, ce qui suggère aussi qu'elle est devenue, adulte, d'une beauté comparable.

Le temps artiste travaille sur Gilberte depuis son enfance, commençant par une esquisse qu'il a modifiée jusqu'à ce qu'elle ressemble à Odette au moment où a lieu la matinée Guermantes. Dans son texte « Art and Craft in Proust's Life and Work », Virginie Greene fait remarquer à propos du champ sémantique de l'esquisse ou de l'ébauche : « *This semantic field involves precision, decision, strength and planning*⁵⁴⁰. » Les changements que subit Gilberte ne sont donc pas arbitraires – ils tendent vers une sorte de but. On peut alors se demander si le vieillissement peut être conçu comme le fait de

⁵³⁸ Nous avons déjà évoqué cette tension dans le chapitre sur le cadre théorique, pour illustrer comment la théorie de Ricoeur peut nous aider à comprendre les métaphores proustiennes. Voir p. 69.

⁵³⁹ Lignes 22-23. C'est nous qui accentuons.

⁵⁴⁰ Virginie Greene, « Art and Craft in Proust's Life and Work, » dans *Proust and the Arts*, éd. Christie McDonald et François Proulx (Cambridge : Cambridge University Press, 2015), 66.

devenir ce que l'on devrait être selon une sorte de destin. Comme un artiste qui envisage une œuvre d'art qu'il pense réaliser, le temps semble avoir une intention ou un plan qui dirigent ses travaux. Dans le cas de Gilberte, et aussi d'un assez grand nombre d'autres personnages, les modèles pour les œuvres d'art qu'ils sont en train de devenir sont leurs parents ou d'autres membres de leurs familles. Cela nous amène à la question de la ressemblance familiale, que nous traiterons dans la section suivante.

La ressemblance familiale

Dans les deux dernières sections du paragraphe en question, la ressemblance familiale joue un rôle important dans les descriptions des personnages⁵⁴¹. Ceux que nous rencontrons dans la deuxième section sont comparés à des photographies peu flatteuses d'eux-mêmes, dans lesquelles on reconnaît les traits de leurs parents, jugés moins beaux que leur physionomie d'autrefois. Ces traits familiaux et donc familiers sont aussi dits nouveaux, n'ayant pas été présents dans leurs visages antérieurement à la matinée Guermantes. Comme le constate Saunders, l'émergence des traits ancestraux chez les personnages proustiens est associée aux effets du passage du temps : « *As the vital force of the individual declines, as illness and death approach, the underlying inherited body begins to gain ascendancy*⁵⁴². » Le vieillissement peut donc être associé à une perte d'individualité qui coïncide avec un renforcement de l'appartenance familiale.

Pourtant, le narrateur fait remarquer, en regardant Charlus dans *Sodome et Gomorrhe* : « À partir d'un certain âge, et même si des évolutions différentes s'accomplissent en nous, plus on devient soi, plus les traits familiaux s'accroissent⁵⁴³. » Il faut noter qu'à ce moment-là, Charlus n'a pas encore atteint l'âge avancé qu'il a dans *Le Temps retrouvé*, et il n'a pas non plus subi l'attaque d'apoplexie qui le transforme en un

⁵⁴¹ Nous avons évoqué la ressemblance familiale dans les chapitres sur les métaphores théâtrales et sculpturales aussi. Voir pp. 84 et 122-123.

⁵⁴² Saunders, *Metamorphoses of the Proustian Body*, 162.

⁵⁴³ *RTP*, III, 256.

« grand enfant⁵⁴⁴ ». Il semble bien que les effets du passage du temps changent suivant les différentes époques de la vie humaine, mais quoi qu'il en soit, le narrateur voit ici une correspondance entre la consolidation de l'identité individuelle – le fait de « devenir soi » – et l'augmentation de la visibilité de l'identité familiale. Le vieillissement entraîne donc, paradoxalement, à la fois une individualisation et une désindividualisation.

Nous avons brièvement évoqué la description de la petite bande d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* dans le chapitre sur les métaphores sculpturales. Quand le narrateur rencontre ces jeunes filles, leurs identités individuelles ne sont pas encore formées. Par conséquent, elles sont définies non par leur individualité, mais par leur appartenance à ce groupe d'amies⁵⁴⁵. Si l'on trace une ligne de ces jeunes filles à Charlus dans *Sodome et Gomorrhe* – à la fois un individu et un représentant de sa famille – et aux personnages vieillissants dans le « Bal de têtes » chez qui ce sont les traits familiaux qui permettent au narrateur de les reconnaître, on voit qu'il s'agit d'une sorte de cycle⁵⁴⁶ ; vers la fin de la vie, on revient au point de départ, où l'appartenance à un groupe semble être la caractéristique la plus importante de l'identité des personnages. Selon cette conception cyclique de la vie, le vieillissement correspond alors à une perte graduelle d'identité individuelle, et l'œuvre du temps consiste d'abord, c'est-à-dire à partir de la jeunesse, en une individualisation et ensuite en une désindividualisation, qui se terminera par la désindividualisation totale que représente la mort.

La ressemblance entre Legrandin et son neveu, et la caricature « plus vraie, plus profonde⁵⁴⁷ » qui émerge avec l'âge, suggèrent que la désindividualisation n'est pas

⁵⁴⁴ RTP, IV, 443.

⁵⁴⁵ RTP, II, 180-181.

⁵⁴⁶ Des expressions fondées sur les métaphores conceptuelles conventionnelles LA VIE EST UNE JOURNÉE et LA VIE EST UNE ANNÉE, se retrouvent à plusieurs reprises dans le « Bal de têtes », par exemple quand les cheveux blancs sont associés à la neige ou quand il est question d'un assombrissement du regard etc. Celles-ci suggèrent aussi une conception cyclique de la vie et donc du temps : en vieillissant, on se rapproche du point de départ, que ce soit la nuit ou l'hiver. Le caractère cyclique se retrouve aussi dans la circularité de la *Recherche* : à la fin de ce roman, le narrateur est finalement prêt à entamer son propre roman dans lequel il décrira le fonctionnement du temps à l'aide de ses expériences de la mémoire involontaire ainsi que de la compréhension du vieillissement à laquelle il arrive pendant la matinée Guermantes.

⁵⁴⁷ RTP, IV, 521.

qu'une perte d'identité individuelle, mais aussi un dévoilement d'une sorte d'« essence » familiale, sous-jacente à l'individualité⁵⁴⁸. Cette « essence » commune aux membres d'une famille – ou comme l'écrit Jean-Pierre Ollivier : « cet enracinement profond de chacun dans sa filiation⁵⁴⁹ » – dont on voit aussi un exemple dans « l'esprit Guermantes⁵⁵⁰ », n'est pas atteint par le passage du temps, car de nouveaux membres de la famille continuent à naître, grandir et vieillir. Il nous semble, de plus, que c'est elle qui rend les personnages reconnaissables même s'ils ne sont pas ressemblants. Ainsi, les transformations dues au passage du temps deviennent plus prévisibles, ce qui à son tour peut aider le narrateur à saisir le concept du vieillissement, comme l'observe Stéphane Chaudier : « Les lois de l'hérédité corrigent ce que la vieillesse pouvait avoir d'incongru, d'incompréhensible⁵⁵¹. »

Le fait d'envisager le vieillissement comme un retour à une identité familiale peut aussi aider le narrateur à l'accepter. Au lieu d'une aliénation ou d'une désindividualisation complète, le vieillissement est marqué par l'appartenance familiale et par le cycle qui promet un renouvellement malgré la menace de la mort – idées moins cruelles que celles de la destruction ou de l'épuisement, qui seraient le résultat d'une conception plus linéaire du temps. Même s'il y a une certaine perte d'individualité, le sentiment de celle-ci devient peut-être moins aigu quand on sait que les marques d'appartenance familiale perdureront⁵⁵².

L'appartenance familiale se rapproche donc chez Proust d'une sorte de domaine extratemporel. Par son aspect cyclique, l'hérédité nous permet en quelque sorte de

⁵⁴⁸ Cf. Saunders, *Metamorphoses of the Proustian Body*, 162. Voir p. 164.

⁵⁴⁹ Ollivier, *Proust et les sciences*, 174.

⁵⁵⁰ L'esprit Guermantes est évoqué à plusieurs reprises dans la *Recherche*. Dans le « Bal de têtes » il est mentionné dans un passage sur la duchesse de Guermantes. *RTP*, IV, 569.

⁵⁵¹ Chaudier, « Le Temps contradictoire », 110-111.

⁵⁵² Le narrateur de la *Recherche* n'a pas d'enfants, mais comme nous venons de le voir, la ressemblance familiale se manifeste également entre des parents plus éloignés, tels que Legrandin et son neveu. La promesse d'un renouvellement ne dépend donc pas forcément du fait d'avoir des enfants. De plus, l'effet consolant de l'appartenance familiale réside aussi dans le lien qu'elle établit au passé. Nous verrons, dans le chapitre sur la transformation et l'accumulation, que le cycle familial est décrit comme le développement d'un récif, qui s'agrandit avec chaque nouvelle génération, qui prend appui sur les générations précédentes. Voir pp. 233-235.

revenir au passé ou au temps perdu – capacité inhérente à la mémoire involontaire, qui, elle aussi, résiste à la conception complètement linéaire du temps. Cependant, n'étant pas dépendante d'un élément déclencheur qui n'arrive que très rarement comme dans le cas de la mémoire involontaire, le sentiment d'appartenance peut fournir une consolation plus constante et durable.

Le narrateur peintre

Un peintre qui travaille pendant longtemps sur un portrait, y ajoute tout le temps de la peinture, créant ainsi une sorte d'épaisseur⁵⁵³. Le vieillissement de Gilberte correspond alors à une accumulation de couches de « peinture » ajoutée par le temps. Par ce fait, son portrait fait écho aux fameuses paroles de Bergotte juste avant sa mort dans une exposition d'art hollandais :

C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune⁵⁵⁴.

Bergotte voit dans le tableau de Vermeer un idéal à la fois pour l'art pictural et pour la littérature, notamment l'application de « plusieurs couches de couleur »⁵⁵⁵. Genette fait la remarque suivante à propos des paroles de Bergotte :

[...] cette phrase précieuse, ce beau style ne sont pas pour Proust un idéal en soi : mais il faut donner à la phrase un poids égal à celui des objets représentés, une épaisseur où puisse résider cette « essence cachée » qui se dérobe à la

⁵⁵³ Il est aussi question d'épaisseur dans le passage décrivant comment la grand-mère du narrateur choisit les cadeaux. Au lieu de donner à son petit-fils des photographies, elle préfère des tableaux peints par de grands peintres, ce qui introduit « plusieurs 'épaisseurs' d'art » ou « un degré d'art de plus » (*RTP*, I, 40). La vision de l'artiste, qui est présente dans ces tableaux, semble donc constituer en soi une sorte de couche ou d'épaisseur. La grand-mère préfère aussi, si possible « des gravures anciennes et ayant encore un intérêt au-delà d'elles-mêmes, par exemple celles qui représentent un chef-d'œuvre dans un état où nous ne pouvons plus le voir aujourd'hui » (*RTP*, I, 40). Le lien entre l'épaisseur, l'art et l'âge est donc présent dans la *Recherche* dès le premier tome. Nous reviendrons à cette initiation à l'art dans le chapitre sur le duc de Guermantes. Voir p. 190.

⁵⁵⁴ *RTP*, III, 692.

⁵⁵⁵ Remarquons que c'est Bergotte qui, en faisant l'éloge de la prestation de la Berma, se sert du domaine de la sculpture pour décrire la qualité du travail théâtral de l'actrice. (Voir pp. 128-129.) Ce n'est donc pas la première fois que ce personnage voit des correspondances entre différentes formes d'art.

perception, mais dont on doit sentir la présence enfouie dans la pâte transparente du texte⁵⁵⁶.

L'analogie entre la peinture et l'écriture se trouve donc au cœur du projet romanesque de Proust. Dans cette section, nous examinerons un passage que l'on trouve vers la fin du « Bal de têtes » où le narrateur, se sentant finalement prêt à entamer son roman, se décrit lui-même comme un peintre. Nous aborderons ensuite la question de la relation entre le narrateur peintre et le temps artiste, ainsi que celle entre la peinture et la métaphore.

Vers la fin du « Bal de têtes », le narrateur se présente comme un peintre :

L'esprit a ses paysages dont la contemplation ne lui est laissée qu'un temps. J'avais vécu comme un peintre montant un chemin qui surplombe un lac dont un rideau de rochers et d'arbres lui cache la vue. Par une brèche il l'aperçoit, il l'a tout entier devant lui, il prend ses pinceaux. Mais déjà vient la nuit où l'on ne peut plus peindre, et sur laquelle le jour ne se relèvera pas⁵⁵⁷.

En plus de la métaphore conceptuelle ÉCRIRE EST PEINDRE, à laquelle nous reviendrons, Proust joue ici sur d'autres métaphores conceptuelles conventionnelles aussi, notamment LA VIE EST UN VOYAGE et LA VIE EST UNE JOURNÉE, se servant donc du procédé de la composition. Le lien entre vie et journée est renforcé par le fait que la nuit qui tombe est une nuit « sur laquelle le jour ne se relèvera pas ». La citation reflète la structure bipartite de la matinée chez la princesse de Guermantes : le peintre et le narrateur arrivent au point où ils voient clairement, pour la première fois, ce qu'ils veulent représenter dans leurs œuvres d'art pour ensuite découvrir que la nuit, la fin du voyage – c'est-à-dire la mort – menace de rendre impossible l'achèvement de leurs projets. Cette menace n'est pourtant pas seulement effrayante – elle sert aussi, nous l'avons déjà mentionné, d'aiguillon pour le narrateur⁵⁵⁸. Le temps qui lui reste pour écrire son roman est limité, et c'est cette limitation qui le forcera finalement à entamer le travail. Elle devient ainsi un principe créateur.

⁵⁵⁶ Gérard Genette, « Proust palimpseste, » dans *Figures I* (Paris : Seuil, 1966), 43.

⁵⁵⁷ *RTP*, IV, 612.

⁵⁵⁸ Voir pp. 14, 22 et 24-25.

Selon Lee McKay Johnson, la métaphore ancienne reliant l'écriture et la peinture – *ut pictura poesis* – constitue la métaphore la plus complète de la forme littéraire idéale non seulement pour Proust, mais aussi pour des écrivains comme Baudelaire, Ruskin et Pater⁵⁵⁹, dont au moins les deux premiers ont exercé une influence importante sur l'esthétique proustienne. Dans « L'Adoration perpétuelle », le narrateur voit dans la peinture non seulement la forme littéraire idéale, mais aussi un modèle du travail de création artistique :

Le littéraire envie le peintre, il aimerait prendre des croquis, des notes, il est perdu s'il le fait. Mais quand il écrit, il n'est pas un geste de ses personnages, un tic, un accent, qui n'ait été apporté à son inspiration par sa mémoire, il n'est pas un nom de personnage inventé sous lequel il ne puisse mettre soixante noms de personnages vus, dont l'un a posé pour la grimace, l'autre pour le monocle, tel pour la colère, tel pour le mouvement avantageux du bras, etc. Et alors l'écrivain se rend compte que si son rêve d'être un peintre n'était pas réalisable d'une manière consciente et volontaire, il se trouve pourtant avoir été réalisé et que l'écrivain, lui aussi, a fait son carnet de croquis sans le savoir⁵⁶⁰.

Le travail préparatoire du peintre étant plus concret, il peut sembler préférable, mais il s'avère que la mémoire de l'écrivain fait continuellement un travail analogue sans que l'écrivain lui-même s'en rende compte. En accumulant des expériences, il accumule en même temps les matériaux de son œuvre.

Pour Johnson, un aspect fondamental de l'esthétique proustienne est ce qu'il appelle « *overlay* » – c'est-à-dire la superposition d'images, d'impressions, de visions⁵⁶¹. Cette superposition permet au narrateur de voir les relations entrecroisées entre les personnages et les événements à différents moments de son passé, créant ainsi une unité qui se rapproche de celle d'un tableau :

Like the landscape seen from the top of the mountain, the novel seen from Marcel's final vantage point, encompasses a pictorial unity in which every

⁵⁵⁹ Johnson, *The Metaphor of Painting*, 6.

⁵⁶⁰ RTP, IV, 478-479.

⁵⁶¹ Johnson, *The Metaphor of Painting*, 158.

*element in the composition is perceived in relation to everything else; the entire field of words is visible as a massive entity*⁵⁶².

En ayant « tout entier devant lui⁵⁶³ » le paysage qu'il décrira dans son roman, le narrateur voit la totalité de son projet, comme le peintre devant son tableau.

L'importance de la vision unifiante de l'artiste dans la *Recherche* est soulignée par d'autres critiques aussi. Carter écrit : « *The true sign of an original artist is the ability to fashion a multiple and powerful unified vision from all the fragments and impressions of experience*⁵⁶⁴. » Il attribue aussi un caractère holographique à la *Recherche* – c'est-à-dire que chaque fragment permet de recréer la totalité – et il soutient que c'est une technique de superposition qui est la principale cause de ce caractère⁵⁶⁵. Prenant comme point de départ une description des œuvres de Vermeer et Dostoïevski dans *La Prisonnière*, qui selon le narrateur donnent toutes accès au monde intérieur de ces artistes⁵⁶⁶, Yaejin Yoo montre que cette unité se retrouve dans l'œuvre de Proust lui-même, et elle l'attribue aussi à une sorte de superposition ou de simultanéité : « La volonté de rapprocher les personnes, les lieux et les temps les uns des autres conduit à la création d'un monde unique où les frontières entre les différents éléments sont éliminées⁵⁶⁷. » L'unité fournie par la vision de l'artiste – que ce soit celle des peintres évoqués dans la *Recherche* ou du narrateur lui-même – semble donc bien établie. Chez Yoo, cette unité est explicitement associée à l'art pictural, et pour Anne Simon, la peinture est « une étape dans l'accès, pour le héros futur narrateur, à une faculté de vision spécifique : le regard poétique⁵⁶⁸ ».

⁵⁶² Johnson, *The Metaphor of Painting*, 184.

⁵⁶³ RTP, IV, 612.

⁵⁶⁴ William C. Carter, *The Proustian Quest* (New York : New York University Press, 1992), 224.

⁵⁶⁵ Carter, *The Proustian Quest*, 231. Carter cite aussi Wallace Fowlie, qui souligne également les relations entre les différents éléments de la *Recherche* : « The miracle of Proust's novel is the relationship established between every character, every scene, every theme, within the entire work. » (Wallace Fowlie, *A Reading of Proust* (Chicago : University of Chicago Press, 1975), 68.

⁵⁶⁶ RTP, III, 879.

⁵⁶⁷ Yaejin Yoo, « La Peinture ou les leçons esthétiques chez Marcel Proust » (Thèse de doctorat, Boston College, 2010), 150.

⁵⁶⁸ Anne Simon, « Proust et la superposition descriptive, » *Bulletin d'informations proustiennes* 25 (1994) : 164.

La visibilité simultanée de tous les mots, personnages et événements qui constituent un roman présuppose une interpénétration du passé et du présent qui se rapproche de la notion de *durée* chez Bergson⁵⁶⁹. Bergson distingue entre le temps chronométrique, qui est spatialisé et mesurable, et la durée – le temps tel que le sujet le vit :

[...] la durée est une continuité hétérogène d'interpénétration réciproque. Autrement dit, si la durée est bien faite d'éléments divers, qui sont les vécus de la conscience, ceux-ci n'existent que dans les relations de complémentarité réciproque qui les lient les uns aux autres. Tissés entre eux, ils sont essentiellement inséparables. La durée est un tout indivisible [...]⁵⁷⁰.

En s'apercevant d'abord des possibilités fournies par la mémoire involontaire, et ensuite du temps transformateur et accumulateur incarné dans les personnages vieillissants, le narrateur voit s'effacer la distinction entre présent et passé, ce qui lui permet d'envisager son roman avec l'unité d'un tableau.

La vision artistique et le style étant intimement liés dans l'œuvre de Proust, l'interpénétration du passé et du présent caractérise aussi la métaphore proustienne.

Julia Kristeva écrit :

[...] le « pur temps » proustien – qui saisit le passé et le présent par l'intermédiaire de la coïncidence métaphorique – semble concorder avec l'idée bergsonienne d'une co-présence du passé au présent⁵⁷¹.

Le brouillage du temps concerne donc à la fois l'œuvre comme totalité et, au niveau beaucoup plus détaillé, les différentes expressions métaphoriques qu'elle contient.

Dans les dernières pages de la *Recherche*, le narrateur proclame son intention de décrire les hommes comme des êtres qui accumulent le temps qu'ils ont vécu et qui dans leur âge avancé deviennent donc des « géants plongés dans les années⁵⁷² ». Selon Pete

⁵⁶⁹ Les liens entre la philosophie de Bergson et l'œuvre de Proust suscitent des débats depuis leur époque, et ont fait l'objet de nombreuses études littéraires et philosophiques. Nous n'entrerons pas dans les détails de ce débat ici, mais nous ferons quelques remarques sur la notion de *durée* et sa relation à l'art pictural et à l'écriture dans la *Recherche*.

⁵⁷⁰ Nathalie Aubert, « Proust et Bergson : La mémoire du corps, » *Revue de littérature comparée* 2, no. 338 (2011) : 139.

⁵⁷¹ Julia Kristeva, *Le Temps sensible : Proust et l'expérience littéraire* (Paris : Gallimard, 1994), 381.

⁵⁷² *RTP*, IV, 625. Les dernières pages de la *Recherche* seront examinées dans le chapitre sur le temps comme transformation et accumulation.

Gunter, la durée bergsonienne est, comme le vieillissement proustien, cumulative : tout événement vécu, tout souvenir, est préservé⁵⁷³. L'image des géants, qui illustre très clairement l'épaisseur temporelle des personnages vieilliss, illustre aussi la vision picturale du narrateur qui lui permet de voir non seulement les personnages tels qu'ils se présentent lors de la matinée Guermantes, mais en même temps, tels qu'ils ont été, les saisissant ainsi dans leur totalité.

Pour Proust, c'est à l'aide du style (comparable, nous l'avons vu, à la couleur pour le peintre⁵⁷⁴) que l'écrivain peut transmettre sa vision au lecteur. Afin de rendre l'épaisseur temporelle des personnages vieilliss, le narrateur doit avoir recours à la métaphore. Comme le temps fabricant de masques ajoute des couches de plâtre aux visages, et le temps peintre des couches de peinture, l'écrivain peut superposer différents domaines dans les descriptions des personnages à l'aide de la métaphore – se rapprochant ainsi de l'idéal formulé par Bergotte : « [...] il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur [...] »⁵⁷⁵. La superposition de domaines est, rappelons-le, une des caractéristiques les plus importantes de la métaphore selon les deux approches théoriques dont nous nous servons : à la fois la théorie conceptuelle et la théorie ricœurienne refusent la conception de la métaphore comme une substitution. De plus, Proust, on le sait, ne se contente souvent pas d'une seule métaphore. Dans ses descriptions, on trouve souvent des expressions métaphoriques fondées sur de nombreuses métaphores conceptuelles différentes. En plus de la superposition inhérente à chaque métaphore, vient donc la superposition de plusieurs métaphores qui forment une « épaisseur » descriptive capable d'exprimer l'épaisseur temporelle des personnages vieilliss. Proust et son narrateur prennent donc comme modèle pour leur

⁵⁷³ Pete A. Y. Gunter, « Bergson and Proust : A Question of Influence, » dans *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, éd. S. E. Gontarski, Paul Ardoin, et Laci Mattison (New York : Bloomsbury Academic & Professional, 2014), 157-160.

⁵⁷⁴ *CSB*, 559. Voir p. 60.

⁵⁷⁵ *RTP*, III, 692.

travail artistique celui du temps. Comme l'écrit Stéphane Chaudier : « Le temps est un artiste ; dans son œuvre, l'artiste doit imiter l'œuvre du temps⁵⁷⁶. »

Remarques finales

Dans le « Bal de têtes », on trouve des descriptions de personnages vieillis qui puisent dans différentes formes d'art graphique : le portrait, la caricature, la photographie, la peinture. Celles-ci évoquent des associations différentes et contribuent ainsi à la présentation du vieillissement comme un phénomène divers, tout en le reliant, dans chacun des cas, à un processus de création artistique.

La transformation en œuvre d'art peut donc correspondre à un processus d'embellissement, comme c'est le cas pour le prince d'Agrigente, ou un processus de dégradation, comme c'est le cas pour M. d'Argencourt. Le temps artiste semble avoir des intentions différentes pour différents personnages, mais même dans les cas où il est décrit comme un artiste « inexact et malveillant⁵⁷⁷ », il y a quelque chose dans les visages vieillis qui permet au narrateur de les reconnaître à l'aide de sa mémoire, c'est-à-dire en identifiant le lien analogique entre le personnage qu'il connaissait jadis et celui auquel il se trouve confronté, même si ces deux versions ne se ressemblent pas. Le travail de reconnaissance est donc à considérer comme un travail de mémoire, comme l'a montré Luc Fraisse⁵⁷⁸, et se rapproche ainsi d'un travail métaphorique.

Le temps artiste peut aussi être un artiste minutieux qui prend son temps et travaille lentement pour développer l'œuvre telle qu'il l'a envisagée. Les modèles pour ces œuvres sont souvent à trouver dans la famille du personnage en question, et nous avons vu que la ressemblance familiale peut rendre le vieillissement plus facile à comprendre, et aussi plus facile à accepter. Au lieu d'une destruction, le vieillissement devient un retour à une entité plus grande que l'individu, entrant ainsi dans une sorte de cycle.

⁵⁷⁶ Chaudier, *Proust ou le démon de la description*, 302.

⁵⁷⁷ Ligne 7.

⁵⁷⁸ Fraisse, « Le 'Bal de têtes' selon Proust, » 139.

En décrivant le travail du temps artiste, le narrateur décrit aussi le travail qui l'attend après la matinée Guermentes. Afin de pouvoir décrire les effets du temps sur les personnages, il doit imiter la superposition de couches de peinture en superposant des domaines à l'aide de la métaphore. Ce n'est donc pas seulement en permettant au narrateur de relier des objets ou des phénomènes différents et de « dégager leur essence commune » que la métaphore l'aidera dans l'élaboration de son roman, mais aussi en illustrant, par son fonctionnement même, le fonctionnement du temps et du vieillissement.

5. Le duc de Guermantes – ruine, rocher, tête antique

Étant mentionné pour la première fois dans « Combray »⁵⁷⁹, et pour la dernière fois dans l'*explicit* de la *Recherche*, le duc de Guermantes est un personnage qui reste présent tout au long de l'œuvre, même s'il peut difficilement être considéré comme un des personnages principaux. Dans le « Bal de têtes », il est pourtant parmi les personnages les plus longuement décrits, et sa description est sans doute la plus complexe et la plus riche en expressions métaphoriques de cette partie de la *Recherche*. Elle contient des références plus ou moins explicites aux trois formes d'art dont nous avons traité dans les chapitres précédents – le théâtre, la sculpture et la peinture –, constituant ainsi une sorte de synthèse, dans laquelle les métaphores conceptuelles révélées dans ces chapitres s'entremêlent, se renforcent et créent de nouvelles tensions. Le narrateur retourne aussi au duc dans le dernier paragraphe de la *Recherche*, et lui attribue ainsi une position privilégiée, ce qui suggère son importance dans l'œuvre. Nous consacrerons donc un chapitre à une analyse approfondie de la description du duc, qui, dans une plus large mesure que les autres personnages du « Bal de têtes », incarne la complexité du vieillissement proustien.

Ce n'est que vers la fin du « Bal de têtes » que le narrateur aperçoit et décrit le duc de Guermantes. Après avoir parlé à Oriane – la femme du duc – le narrateur pense au duc et à la vie que celui-ci mène avec Odette – son amante. Au milieu de cette réflexion, quelqu'un fait remarquer le duc au narrateur, et la description du duc commence, se poursuivant sur plusieurs pages. Nous nous focaliserons sur le premier paragraphe de cette description :

5 Le vieux duc de Guermantes ne sortait plus, car il passait ses journées et ses soirées avec elle [Odette]. Mais aujourd'hui, il vint un instant pour la voir, malgré l'ennui de rencontrer sa femme. Je ne l'avais pas aperçu et je ne l'eusse sans doute pas reconnu, si on ne me l'avait clairement désigné. Il n'était plus qu'une ruine, mais superbe, et moins encore qu'une ruine, cette belle chose romantique que peut être un rocher dans la tempête. Fouettée de toutes parts par les vagues de souffrance, de colère de souffrir, d'avancée montante de la mort qui la circonvenaient, sa figure, effritée comme un bloc, gardait le style, la

⁵⁷⁹ RTP, I, 102.

10 cambrure que j'avais toujours admirés ; elle était rongée comme une de ces
belles têtes antiques trop abîmées mais dont nous sommes trop heureux d'orner
un cabinet de travail. Elle paraissait seulement appartenir à une époque plus
ancienne qu'autrefois, non seulement à cause de ce qu'elle avait pris de rude et
de rompu dans sa matière jadis plus brillante, mais parce qu'à l'expression de
15 finesse et d'enjouement avait succédé une involontaire, une inconsciente
expression, bâtie par la maladie, de lutte contre la mort, de résistance, de
difficulté à vivre. Les artères ayant perdu toute souplesse avaient donné au
visage jadis épanoui une dureté sculpturale. Et sans que le duc s'en doutât, il
découvrait des aspects de nuque, de joue, de front, où l'être, comme obligé de
20 se raccrocher avec acharnement à chaque minute, semblait bousculé dans une
tragique rafale, pendant que les mèches blanches de sa magnifique chevelure
moins épaisse venaient souffleter de leur écume le promontoire envahi du
visage. Et comme ces reflets étranges, uniques, que seule l'approche de la
tempête où tout va sombrer donne aux roches qui avaient été jusque-là d'une
25 autre couleur, je compris que le gris plombé des joues raides et usées, le gris
presque blanc et moutonnant des mèches soulevées, la faible lumière encore
départie aux yeux qui voyaient à peine, étaient des teintes non pas irréelles, trop
réelles au contraire, mais fantastiques, et empruntées à la palette de l'éclairage,
inimitable dans ses noirceurs effrayantes et prophétiques, de la vieillesse, de la
proximité de la mort⁵⁸⁰.

Dans les paragraphes suivants, la description du duc est développée et étendue, mais c'est dans ce premier paragraphe que l'on trouve le réseau métaphorique le plus dense et le plus complexe. Comme nous le verrons, il y a dans cette partie de la description du duc une structure et une cohérence fournies par les métaphores, ce qui est le cas pour de nombreux passages dans la *Recherche*, et qui permet de le lire et de l'analyser comme une unité textuelle sans pour autant rejeter le contexte. Ce chapitre montrera comment les métaphores du paragraphe sont employées pour donner une description nuancée du duc vieilli. Nous examinerons aussi brièvement la suite de la description du duc de Guermantes ainsi que sa relation à la description du frère du duc – le Baron de Charlus – dans la section de ce chapitre intitulée « Le duc de Guermantes et son contexte ».

Les expressions métaphoriques dans ce paragraphe sont pour la plupart structurées autour de métaphores conceptuelles ayant comme domaine source des concepts liés à la pierre. Le duc est dit « une ruine », « un rocher dans la tempête » et « une de ces

⁵⁸⁰ *RTP*, IV, 594-595.

belles têtes antiques ». Des métaphores conceptuelles employées pour décrire d'autres personnages présents à la matinée Guermantes, telles que LES PERSONNES SONT DES STATUES, sont donc reprises, mais de nouvelles métaphores, comme LES PERSONNES SONT DES ROCHERS sont aussi introduites. C'est la métaphore de la ruine qui est introduite la première (lignes 4-5), mais le narrateur passe vite à celle du rocher (lignes 5-6). Cette dernière reste la métaphore dominante jusqu'à la ligne 9. Dans les lignes 9 à 17, la métaphore de la sculpture prend le relais avant de céder la place à la métaphore du rocher qui revient et qui domine le reste du paragraphe.

Outre les têtes antiques, le rocher dans la tempête et la ruine, il y a un grand nombre de mots et d'expressions qui soulignent et renforcent la présence du domaine esthétique dans ce paragraphe. Le rocher est dit « une belle chose romantique », ce qui peut faire penser au romantisme et aussi à la notion du sublime⁵⁸¹, les têtes antiques peuvent « orner un cabinet de travail », et des termes tels que « palette » évoquent l'art pictural. Ces formulations confèrent une beauté et une valeur esthétique aux différents objets employés dans la description du duc. Le visage du duc a gardé le « style » d'autrefois, tout en montrant une expression « bâtie » par la maladie etc. et une « dureté sculpturale », ce qui suggère la présence d'un artiste, d'un sculpteur ou d'un architecte qui travaille sur son œuvre en faisant des choix stylistiques, même si l'agent derrière ce travail n'est pas explicitement mentionné.

Nous commencerons notre analyse de la description du duc par un examen des expressions métaphoriques qui jouent sur le domaine de la sculpture, avant de passer aux domaines du rocher et de la ruine. Nous consacrerons aussi une section à la lumière, qui devient très importante vers la fin du passage en question, et qui évoque l'art pictural. Nous nous pencherons aussi sur différentes tensions créées par l'emploi des

⁵⁸¹ Le sublime est un terme qui échappe à une seule définition simple, et nous n'entrerons pas dans les détails de la discussion autour de celui-ci. Nous nous appuierons sur l'ouvrage *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* par Edmund Burke. Cet ouvrage, paru au XVIII^e siècle, a fortement influencé la compréhension de la notion du sublime. Selon Burke, ce qui est sublime inspire à la fois la terreur et le ravissement. (Partie I, section VII) Il souligne aussi que la nature est une source puissante du sublime. (Partie 2, section I) Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, (London : J. Doddsley, 1770), <https://ebooks.adelaide.edu.au/b/burke/edmund/sublime/index.html>.

métaphores et sur le contexte dans lequel se place le duc et l'influence de celui-ci sur sa description.

Le duc comme sculpture

Nous avons vu que la métaphore conceptuelle LES PERSONNES SONT DES STATUES revient à plusieurs endroits dans le « Bal de têtes », et aussi dans d'autres parties de la *Recherche*. Souvent, elle est employée dans les descriptions de personnages âgés ou mourants, comme celle de la grand-mère mourante dans *Le Côté de Guermantes*, où il est question d'un « travail de statuaire [qui] touchait à sa fin⁵⁸² », mais rappelons qu'il y a aussi des personnages plus jeunes décrits à l'aide de cette métaphore, comme mademoiselle de Saint-Loup, âgée de seize ans, dont le nez a été formé par la nature « en grand et original sculpteur »⁵⁸³. Ayant traité des expressions de cette métaphore concernant d'autres personnages dans les chapitres précédents, nous nous contenterons ici de remarquer qu'en soi, cette métaphore n'est pas forcément négative.

La figure du duc de Guermantes n'est pas celle de n'importe quelle sculpture, mais « une de ces belles têtes antiques trop abîmées mais dont nous sommes trop heureux d'orner un cabinet de travail ». Le renvoi à l'Antiquité souligne l'âge avancé du duc, et les têtes antiques auxquelles sa figure est comparée, ne sont pas seulement abîmées, mais « trop abîmées », ce qui suggère qu'elles ont subi d'assez grands changements depuis leur création. Ceci est le cas pour le visage « réel » du duc aussi. Jadis, il était « épanoui⁵⁸⁴ », et la matière dont il est fait était « brillante », alors qu'au moment où a lieu la matinée Guermantes, en revanche, son visage a pris « une dureté sculpturale » à cause des « artères ayant perdu toute souplesse ». Ces formulations sont fondées sur la métaphore conceptuelle VIEILLIR EST DURCIR, qui, nous l'avons vu, est une métaphore

⁵⁸² RTP II, 620.

⁵⁸³ RTP IV, 609.

⁵⁸⁴ Étant une expression métaphorique tout à fait conventionnelle, le mot « épanoui » ne fait pas forcément penser à son origine métaphorique. Il s'agit pourtant d'une réalisation de la métaphore conceptuelle conventionnelle LES PERSONNES SONT DES PLANTES, qui, nous le verrons dans le chapitre sur le vieillissement comme transformation et comme accumulation, est une métaphore importante dans les descriptions du développement et du vieillissement des personnages de la *Recherche*.

importante à la fois dans les descriptions qui puisent dans le domaine du théâtre et dans celui de la sculpture.

Bien que les têtes antiques auxquelles est comparé le visage du duc soient « trop abîmées », elles restent belles et elles sont dotées d'une grande valeur esthétique et culturelle⁵⁸⁵. De ce fait, elles peuvent encore servir comme des ornements. Elles n'ont donc pas perdu leur fonction, même si on peut se demander ce que signifie le fait que c'est « un cabinet de travail » qu'on les laisse orner. Est-ce parce qu'elles sont « trop abîmées » pour être exposées dans un endroit plus fréquenté, ou bien parce que leur beauté et les marques laissées par le temps peuvent susciter l'inspiration chez l'écrivain? Un cabinet de travail est un lieu solitaire et un lieu de concentration où l'écrivain cherche à retrouver le temps perdu, contrairement aux lieux publics et aux fêtes telles que la matinée Guermantes. Des objets comme les têtes antiques, qui sont de beaux objets d'art tout en extériorisant le passage du temps, pourraient peut-être aider l'écrivain à faire ce travail. Une autre question intéressante est de savoir si leur beauté est une beauté vestigiale, c'est-à-dire due au fait qu'elles étaient tellement belles au départ que les effets du temps n'ont pas pu entièrement éteindre leur beauté ou si celle-ci est, au moins en partie, due à leur âge. Nous reviendrons à cette question dans la section sur la métaphore de la ruine, mais il nous semble que l'âge joue un rôle important ici. Le statut d'antiquité de ces têtes diminue en quelque sorte l'effet de la destruction, et leur valeur est augmentée par l'âge.

Le narrateur perçoit, dans le visage du duc, une « expression [...] de lutte contre la mort, de résistance, de difficulté à vivre⁵⁸⁶ », ce qui s'accorde avec une des réalisations conventionnelles de la métaphore conceptuelle LES PERSONNES SONT DES STATUES : « [p]ersonne qui manifeste de manière caractéristique, par son attitude figée, son expression, tel ou tel sentiment⁵⁸⁷ ». Pourtant, la « perte de toute souplesse » qui résulte

⁵⁸⁵ Rappelons que Bergotte se sert du mot « antiquité » pour faire l'éloge de la prestation de la Berma. Ce trait devient alors un signe de qualité artistique. Voir p. 129.

⁵⁸⁶ Lignes 15-16.

⁵⁸⁷ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Statue, » consulté le 10 septembre 2020, cnrtl.fr/definition/statue.

en une « dureté sculpturale »⁵⁸⁸, évoque le processus de figement de cette expression, et donc celui de la création de la statue, et l'érosion des têtes antiques introduit son effritement. La métaphore conventionnelle est donc étendue afin de pouvoir rendre compte du processus du vieillissement, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents aussi.

La description du duc de Guermantes comme une sculpture concerne surtout son apparence. Le narrateur n'interagit pas avec le duc, mais le regarde plutôt comme un objet esthétique qui, comme une statue, n'a pas de subjectivité ou de vie intérieure. Le duc est donc en quelque sorte privé de son identité et déshumanisé. Dans le paragraphe en question, il reste passif, ne communique avec personne et ne s'exprime pas en tant que sujet. L'expression de son visage est une expression causée par les effets du temps et du vieillissement. Dans les paragraphes qui suivent le passage en question, le narrateur fait voir au lecteur un peu plus des pensées et des sentiments du duc, et on assiste aussi à une conversation entre le duc et Odette. L'image du duc comme une statue sans vie intérieure sera donc un peu plus nuancée, mais dans le paragraphe en question, nous voyons un exemple de la prise de distance de la part du narrateur par rapport aux personnages âgés, décrite par Kathleen Woodward : « *The avoidance of old age is made possible by a certain kind of spectatorship – of distance.*⁵⁸⁹ » En maintenant une distance par rapport au duc, en le regardant sans interagir avec lui, le narrateur maintient une distance par rapport à son propre vieillissement⁵⁹⁰.

⁵⁸⁸ Lignes 16-17.

⁵⁸⁹ Woodward, « The Mirror Stage of Old Age, » 57.

⁵⁹⁰ En montrant au lecteur le duc comme un objet d'art, le narrateur fournit une description plutôt qu'un portrait selon la distinction faite par Stéphane Chaudier, dont nous avons traitée dans le chapitre sur les métaphores théâtrales (voir pp. 88-89). Pourtant, en s'intéressant plus à la vie intérieure du duc dans les paragraphes qui suivent celui dont il est question ici, le narrateur se rapproche du domaine du portrait.

Nous avons aussi évoqué la prise de distance envers les personnages vieillissants dans le chapitre sur les métaphores picturales. Voir pp 154-155.

Le duc comme rocher

Afin de pouvoir rendre compte d'autres expressions métaphoriques dans ce paragraphe, il faut introduire une nouvelle métaphore conceptuelle : LES PERSONNES SONT DES ROCHERS. Il existe un grand nombre d'expressions métaphoriques courantes qui ont comme base cette métaphore conceptuelle conventionnelle, mais comme nous le verrons, elle est étendue dans le « Bal de têtes ». Ici, il ne s'agit pas principalement d'une description du duc comme une « [p]ersonne dure et insensible » ni comme une « [p]ersonne [...] solide » qui constitue un « soutien ferme et constant »⁵⁹¹. Le domaine source de cette métaphore conceptuelle – le rocher – appartient aussi au domaine plus générique de la pierre. Remarquons que dans le cas de la métaphore du rocher, les effets du vieillissement ne correspondent pas à une pétrification successive qui aboutit à un rocher, mais plutôt à des effritements et à l'envahissement par la mer d'un rocher déjà formé.

Le duc de Guermantes est le seul personnage dans le « Bal de têtes » décrit à l'aide de cette métaphore, qui met en place plusieurs similitudes entre le duc et le rocher, ou peut-être surtout entre le duc dans son environnement et le rocher dans le sien. Quand la métaphore est introduite, il ne s'agit pas de n'importe quel rocher, mais d'« un rocher dans la tempête », et la tempête et la mer que le vent agite occupent une fonction importante dans cette métaphore⁵⁹².

La souffrance de la maladie, du vieillissement et de l'approche de la mort ont laissé ses marques sur le visage du duc comme le font les vagues qui se heurtent contre un rocher. Cette mer rend le rocher – sa figure – « effritée comme un bloc », « rongée comme une de ces belles têtes antiques » et « rude et rompu[e] ». Cette description est donc un exemple d'une des manières possibles dont le temps ou le vieillissement transforment les personnages. La mer est un symbole complexe et équivoque qui se retrouve partout

⁵⁹¹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Rocher, » consulté le 16 janvier 2019, cnrtl.fr/definition/rocher.

⁵⁹² Remarquons que selon Marie-Magdeleine Chirol, le vent est aussi un élément important de la poétique des ruines : « Il s'agit du rôle de la brise ou du vent [...] qui constitue un accessoire révélateur de la poétique des ruines : le vent annonce en effet la notion de passage et donc la thématique du temps. » (Chirol, *L'Imaginaire de la ruine*, 43.)

dans la littérature. Elle peut symboliser l'origine de la vie et la promesse de la mort, un chaos fertile et destructeur, changeant et instable, mais aussi infini⁵⁹³. Étant donné que ce domaine source est tellement riche et énigmatique, il serait difficile d'identifier une seule métaphore conceptuelle qui engloberait toutes les interprétations possibles ou même pertinentes dans la description du duc de Guermantes, mais il nous semble qu'une des caractéristiques les plus importantes de la mer dans ce contexte, c'est qu'elle se heurte continuellement contre le rocher et ainsi contribue à son effritement lent mais inévitable. Nous considérerons donc les expressions métaphoriques concernant la mer dans ce paragraphe comme des réalisations de la métaphore conceptuelle LE TEMPS EST LA MER⁵⁹⁴. En les attribuant à une métaphore conceptuelle assez générique, nous garderons la possibilité d'interprétations qui elles aussi sont complexes et équivoques.

Sur le plan visuel, le visage du duc est un rocher, et ses cheveux ont un teint « gris presque blanc et moutonnant » et ils « venaient souffleter de leur écume le promontoire envahi du visage ». Les cheveux font donc partie de la mer qui entoure le rocher – les boucles étant l'écume des vagues. On trouve ce lien analogique dans l'emploi conventionnel du terme « moutonnant » aussi, qui peut décrire justement des cheveux frisés aussi bien que les vagues de la mer. Dans le « Bal de têtes », les remarques sur la couleur des cheveux des personnages abondent, et le narrateur s'appuie donc fortement sur le lien métonymique entre les cheveux blancs et le vieillissement dans ses descriptions, ce qui soutient l'interprétation que c'est le vieillissement – c'est-à-dire les effets du temps – qui soufflette le duc.

Pourtant, la mer agitée par le vent englobe plus que les cheveux du duc. Le rocher – sa figure – est « [f]ouettée de toutes parts par les vagues de souffrance, de colère de souffrir, d'avancée montante de la mort qui la circonvenait », et ce que souffletent les mèches blanches, c'est « le promontoire envahi du visage ». Le fait que le promontoire qu'est le visage du duc est « envahi » peut suggérer que le duc est près de mourir – il

⁵⁹³ Notons que pour Baudelaire, la mer « est l'Infini ». (Baudelaire, « L'Invitation au voyage, » 303.)

⁵⁹⁴ Cette métaphore conceptuelle s'accorde avec une conception du temps comme une profondeur. Nous reviendrons à cette conception dans le chapitre sur la transformation et l'accumulation. Voir pp. 231-233.

est presque submergé par le temps et finira par se noyer⁵⁹⁵. Le rocher subit donc d'abord une sorte d'érosion causée par les vagues, et ensuite la mer montera, et il sera pris par « l'avancée montante de la mort ».

Jusque-là nous avons focalisé notre attention sur la mer et la tempête, mais il y a aussi d'importantes remarques à faire concernant le rocher lui-même. Quand la métaphore du rocher est introduite, le duc de Guermantes est décrit comme « cette belle chose romantique que peut être un rocher dans la tempête ». Cette expression, avec le renvoi explicite au romantisme, évoque la notion du sublime. Il y a, chez le narrateur, une sorte de révérence par rapport au duc, qui, bien que vieilli, effrité et rongé, reste grandiose et impressionnant. La figure du duc « gardait le style, la cambrure que j'avais toujours admirés ». Ces aspects de la description du duc donnent une image d'un personnage très solide. Certes, il est marqué par le vieillissement, mais ces marques sont assez superficielles. Un rocher peut être vieux et plein d'effritements sans perdre son caractère résistant et imposant, comme une ruine, et au début de ce paragraphe, les expressions métaphoriques nous semblent cohérentes avec une telle interprétation. Si les marques du vieillissement sont plutôt extérieures, cela voudra dire que le moi du duc n'a pas forcément changé. Comme le rocher, il reste, en substance, le même, il a même gardé certains traits physiques, et les changements causés par le vieillissement semblent superficiels, concernant surtout la peau de son visage.

Boyer écrit, à propos de la description du duc de Guermantes :

Et si nous parlons de tableau en ce qui concerne ce très beau texte et non pas de sculpture, [...] c'est que la tempête représentée dans ses couleurs et surtout dans sa luminosité renvoie plutôt au domaine de la peinture⁵⁹⁶.

⁵⁹⁵ Dans un passage de *Sodome et Gomorrhe*, il est question de ceux qui meurent avant d'avoir vieilli. La mort est décrite comme une « montée tragique » qui se sert d'une « lame » pour les emporter (*RTP*, III, 260). Pour Le Roux-Kieken, ce passage évoque l'image de la mer déchainée, et donc un lien avec le passage sur le duc, qui n'a pas encore été emporté, et qui « se fait le symbole de l'alternative infligée aux hommes : soit la vague les emporte et les fauche en leur prime jeunesse, soit elle les use et les corrode à mesure que le temps passe. » (Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 31-32.) Il ne faut pourtant pas oublier que l'usure et la corrosion évoquent non seulement la dégradation, mais aussi une sorte d'accumulation du temps vécu.

⁵⁹⁶ Boyer, *L'Image du corps dans À la recherche du temps perdu*, 97.

N'oublions pas que le duc est décrit comme une image *romantique* d'un rocher dans la tempête, ce qui peut faire penser plus spécifiquement aux tableaux des peintres romantiques comme Turner, connu pour ces motifs marins représentant justement des rochers au milieu d'une mer déchaînée⁵⁹⁷. Il est aussi connu pour ses représentations de ruines, et Marie-Magdeleine Chirol montre qu'il est un des peintres qui contribuent à une initiation à l'art et à l'esthétique de la ruine que la grand-mère essaye de conférer au narrateur dans *Du côté de chez Swann*⁵⁹⁸. Bien que le rocher ne soit pas une œuvre d'art en soi, comme le sont les têtes antiques, il fait partie d'un domaine esthétique par les liens avec le romantisme et surtout la peinture romantique.

La tempête évoque aussi la littérature romantique. Juste avant l'entrée du narrateur dans le salon des Guermantes, celui-ci pense aux *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, et voit dans cet ouvrage des exemples d'expériences du même genre que celles de la mémoire involontaire dans la *Recherche*⁵⁹⁹. En exploitant les domaines de la mer et de la tempête, le narrateur maintient le lien intertextuel à l'œuvre de Chateaubriand, dans lequel la tempête occupe une fonction très importante – elle en est même « indissociable, par une présence régulière dont les plus belles expressions tendent à la prose poétique si ce n'est à la représentation picturale ou mélodique⁶⁰⁰ ». Il nous semble que cette description est aussi valable pour le paragraphe sur le duc de Guermantes.

Plus tard dans le paragraphe, dans les lignes 17 à 22, viendront des expressions qui mettront en question le caractère imposant ainsi que la résistance du rocher qu'est le duc. Le rocher est toujours présent par l'emploi du mot « promontoire », mais il n'est plus aussi fort et résistant – au contraire, il semble fragile et menacé par la tempête. Le

⁵⁹⁷ En plus du rocher, ces tableaux représentent souvent des navires ou des naufrages. Citons par exemple les ouvrages suivants: Joseph Mallord William Turner, *A Storm (Shipwreck)*, 1823. Aquarelle sur papier, 434 x 632 mm. The British Museum et Joseph Mallord William Turner, *A Ship against the Mewstone, at the Entrance to Plymouth Sound*, c. 1814. Aquarelle, 156 x 237 mm. The National Gallery of Ireland.

⁵⁹⁸ Chirol, *L'Imaginaire de la ruine*, 15-20.

⁵⁹⁹ RTP, IV, 498.

⁶⁰⁰ Serge Linkès, « Mer et violence dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand : une poétique des tempêtes, » dans *La Violence et la mer dans l'espace atlantique*, éd. Mickaël Augeron et Mathias Tranchant (Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004), paragraphe 36, <http://books.openedition.org/pur/19581>.

duc⁶⁰¹ doit « se raccrocher avec acharnement » afin de ne pas être emporté par le vent, et il semble « bousculé dans une tragique rafale ». Il y a donc un glissement dans le statut du rocher qu'est le duc. Au début, il est un des éléments sublimes de l'image à laquelle le narrateur se trouve confronté, faisant partie de la nature grandiose capable de susciter à la fois la terreur et le ravissement. Dans le passage en question ici, il nous semble que c'est plutôt le duc (ou le rocher) lui-même qui se trouve confronté à une nature imposante et redoutable. Le sublime est souvent associé au contraste entre la grandeur de la nature et la petitesse de l'être humain, et étant décrit à la fois comme appartenant à la nature et menacé par celle-ci, le duc englobe ce contraste. Il est donc décrit comme un personnage complexe – fort et précaire à la fois⁶⁰², ayant gardé certains traits que le narrateur a toujours admirés, tout en ayant obtenu de nouvelles marques du passage du temps et du vieillissement. Pour Saunders, il y a chez Proust une relation entre la classe sociale et la complexité de la personnalité : plus haute la classe, plus complexe la personnalité⁶⁰³. Le duc de Guermantes faisant partie de la plus haute classe sociale, sa complexité pourrait donc en partie s'expliquer par cette appartenance.

Si la mer, et même peut-être aussi la tempête représentent le vieillissement et l'approche de la mort, le fait d'être emporté par une tragique rafale évoque l'idée de la mort définitive. Cette interprétation est soutenue par la référence au genre de la tragédie, dont un des traits fondamentaux est la mort du héros. Remarquons que dans le paragraphe qui suit celui en question et où la description du duc se poursuit, la vieillesse est dite « l'état le plus misérable pour les hommes et qui les précipite de leur

⁶⁰¹ Dans le texte, c'est « l'être » qui doit s'accrocher, ce qui suggère qu'il s'agit d'un niveau plus général que le reste de la description du duc. Nous considérons pourtant que comme cette formulation se trouve dans une proposition subordonnée à une phrase portant explicitement sur le duc, et comme on revient par la suite à des caractéristiques déjà attribuées au duc, c'est ce personnage qui évoque cette image pour le narrateur. Le duc devient donc une sorte d'exemple d'un phénomène plus global.

⁶⁰² La tension entre la force et la précarité peut évoquer l'image du chêne dans la tempête chez La Fontaine. C'est son caractère résistant qui résulte en sa chute, alors que le roseau, se pliant sous le vent, s'en sort beaucoup mieux. (Jean de La Fontaine, « Le Chêne et le roseau », dans *Fables* (Paris : Garnier Frères, 1868), <https://www.gutenberg.org/files/56327/56327-h/56327-h.htm>.)

⁶⁰³ Saunders, *Metamorphoses of the Proustian Body*, 83.

faîte le plus semblablement aux rois des tragédies grecques⁶⁰⁴ ». Comme les rois des tragédies grecques, le duc est un personnage admirable et de rang élevé, et comme ces rois, il finira par mourir, même si sa mort n'arrive pas avant la fin de la *Recherche*.

Le duc semble « se raccrocher avec acharnement à chaque minute », et cette formulation se prête à différentes interprétations. Pendant une tempête, il faut se raccrocher sans cesse ou « à chaque minute » – si l'on lâche pour un moment, on risque d'être emporté. Mais se raccrocher à chaque minute, peut aussi, et surtout dans le contexte de la *Recherche*, être vu comme un effort pour se raccrocher au temps lui-même. Comme la tempête représente l'approche de la mort, le duc doit se raccrocher pour y résister et pour garder sa place dans le temps qui passe. L'« accrochement » au temps évoque aussi le côté « retrouvé » du temps – celui auquel on peut avoir accès à l'aide de la mémoire ou de l'art. Pourtant, le temps qui passe et le temps retrouvé sont dépendants l'un de l'autre, et pour être capable d'avoir accès à la dimension éternelle du temps, il faut bien occuper une place dans le temps chronométrique.

Selon Arthur Schopenhauer, qui est l'un des philosophes qui ont influencé la conception du sublime, l'expérience du sublime est étroitement liée à un paradoxe temporel :

C'est devant un pareil spectacle [une mer déchaînée] qu'un témoin intrépide constate le plus nettement la double nature de sa conscience : tandis qu'il se perçoit comme individu, [...] susceptible de périr à la moindre violence des éléments, [...] il a en même temps conscience de lui-même à titre de sujet connaissant, éternel et serein [...]⁶⁰⁵.

Devant le sublime, on prend conscience à la fois de son impuissance envers une nature supérieure et du caractère « éternel » du sujet. Nous aborderons la tension entre la continuité et la discontinuité du sujet proustien dans le dernier chapitre analytique de cette thèse, mais il nous semble pertinent de faire remarquer le lien entre la notion du

⁶⁰⁴ *RTP*, IV, 595.

⁶⁰⁵ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, (Paris : Librairie Félix Alcan, 1912), <https://www.schopenhauer.fr/oeuvres/le-monde-ebook.html>, 313.

sublime et ce paradoxe temporel dans le contexte de l'analyse de la description du duc de Guermantes.

Le duc comme ruine

La première caractérisation métaphorique du duc de Guermantes dans le paragraphe en question est celle-ci : « Il n'était plus qu'une ruine, mais superbe, et moins encore qu'une ruine, cette belle chose romantique que peut être un rocher dans la tempête. » La ruine est donc le point de départ pour tout le réseau métaphorique en question. Après cette première phrase, la métaphore du rocher et celle de la sculpture prennent le relais, et la ruine n'est plus mentionnée explicitement, mais comme nous le verrons, il y a des liens étroits entre celle-ci et les autres métaphores employées dans cette description.

Le narrateur se sert d'une métaphore conceptuelle conventionnelle – LES PERSONNES ÂGÉES SONT DES RUINES – en décrivant le duc. Le mot *ruine* peut désigner une « [p]ersonne physiquement et parfois intellectuellement dégradée par l'âge ou la maladie⁶⁰⁶ », et contribue ainsi à la description des effets néfastes du temps, ce qui est souligné par la formulation « [i]l n'était plus qu'une ruine ». Toutefois, nous verrons que la métaphore conventionnelle en jeu sera étendue et en partie remise en cause, ce qui nous permettra de maintenir en tension des interprétations qui semblent contradictoires.

Le commentaire « mais superbe⁶⁰⁷ » suggère une interprétation qui diffère de l'interprétation conventionnelle de la métaphore LES PERSONNES ÂGÉES SONT DES RUINES. En attribuant une telle caractéristique à la ruine qu'est le duc, le narrateur signale qu'elle est toujours impressionnante et belle, même si elle n'est plus le bâtiment qu'elle était autrefois. C'est ce qu'affirme Marie-Magdeleine Chirol dans son ouvrage *L'imaginaire de la ruine dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*. La

⁶⁰⁶ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Ruine, » consulté le 10 septembre 2020, cnrtl.fr/definition/ruine.

⁶⁰⁷ Remarquons que le mot *superbe* peut aussi dénoter l'orgueil – caractéristique qui convient aussi bien au duc. (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Superbe, » consulté le 5 février 2020, cnrtl.fr/definition/superbe.)

ruine est, selon Chirol, à la fois un « objet de beauté » et un « objet médiateur du souvenir »⁶⁰⁸.

La description du duc de Guermantes comme ruine n'est donc pas seulement et même peut-être pas principalement une description de la perte des qualités positives liées à la jeunesse, mais plutôt une description de ce que le vieillissement peut apporter :

Ainsi, la ruine du duc de Guermantes évoque tout un paysage ancré dans l'antiquité mais dont les effets sont romantiques. Des ruines de Baalbek aux rochers dans la tempête (autre forme de ruine mais produit de la nature), la déchéance physique du duc est alors loin d'être présentée sur un mode tragique. Bien au contraire, le motif de la ruine donne au portrait une dignité, une grandeur et une pérennité que nulle autre image n'aurait pu aussi bien exprimer⁶⁰⁹.

Remarquons tout d'abord que le rocher est aussi inclus ici, comme une « autre forme de ruine mais produit de la nature ». Chirol souligne aussi la dignité, la grandeur et la pérennité comme caractéristiques du portrait du duc – caractéristiques qui pourraient évoquer encore une fois la notion du sublime.

Il nous faut pourtant objecter contre la formulation « loin d'être présentée sur un mode tragique ». D'abord, le mot *tragique* est en fait employé dans la description du duc – plus précisément pour qualifier la rafale qui menace de bousculer l'être ou le promontoire qu'est le duc⁶¹⁰. De plus, il y a beaucoup de références à la souffrance, la maladie et la mort. À notre avis, la description du duc a bien une apparence de tragédie. Sa déchéance physique n'est pas vraiment « loin d'être présentée sur un mode tragique », mais cela n'exclut pas le côté digne et grandiose de la description du duc, qui n'est nullement opposé au tragique.

Le « sublime tragique » est une notion consacrée. Burke traite des effets de la tragédie dans *Philosophical Enquiry...*⁶¹¹, et on retrouve le lien entre le tragique et le sublime

⁶⁰⁸ Chirol, *L'Imaginaire de la ruine*, 17-18.

⁶⁰⁹ Chirol, *L'Imaginaire de la ruine*, 68.

⁶¹⁰ On trouve aussi une référence aux « rois des tragédies grecques » dans le paragraphe qui suit celui dont nous traitons ici (*RTP*, IV, 595).

⁶¹¹ Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Partie I, section XIV).

chez par exemple Kant, Schiller et Longin aussi⁶¹². Cela dit, du fait du rôle important de la mort dans le tragique, il existe une tension entre le tragique et le pérenne⁶¹³. Un personnage tragique étant voué à la mort et en même temps caractérisé comme pérenne est un personnage paradoxal. On peut argumenter qu'il en est de même pour la ruine, et pour Chirol, la ruine ne représente pas seulement le délabrement – elle est aussi associée à ce que Chirol nomme un « rapport dialectique entre les principes de destruction et de nouveauté⁶¹⁴ ». Plus qu'un simple symbole du passé et d'un temps perdu, la ruine est toujours « active dans ses mouvements destructifs, ou constitutifs⁶¹⁵ » – elle est constamment en devenir, toujours en développement vers une ruine encore plus ruineuse, ce qui, on peut l'argumenter, est aussi le cas pour les personnages vieilliss du « Bal de têtes ». L'aspect créateur de la ruine se retrouve aussi chez Le Roux Kieken, qui souligne le lien entre cet aspect et sa fonction de médiateur de souvenir :

En effet, les ruines sont un lieu de mémoire. Elles sont de fait le théâtre du souvenir, mais nécessairement aussi, conformément à la conception proustienne de cette faculté, mettent en jeu une opération de re-crédation⁶¹⁶.

Le développement lent causé par le passage du temps est à la fois une destruction de ce qui a été et la création de quelque chose de nouveau à partir de ce qui a été. Cette tension se retrouve dans une conception du sublime qui date de la fin du XVIII^e siècle, quand la destruction était associée au sublime, mais, selon Baldine Saint Girons, sous la condition d'être « solidaire d'une forme ou d'autre de fondation » qui fournit une certaine espérance⁶¹⁷. Le duc de Guermantes peut donc être vu comme une ruine

⁶¹² R. Jahan Ramazani, « Yeats : Tragic Joy and the Sublime, » *PMLA* 104, no. 2 (1989) : 163.

⁶¹³ On peut argumenter qu'en tant qu'éléments d'une œuvre d'art, les personnages tragiques sont susceptibles d'obtenir un statut pérenne, mais nous n'entrerons pas dans cette discussion ici. Voir le chapitre sur les métaphores théâtrales.

⁶¹⁴ Chirol, *L'Imaginaire de la ruine*, 53.

⁶¹⁵ Chirol, *L'Imaginaire de la ruine*, 61.

⁶¹⁶ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 102-103.

⁶¹⁷ Baldine Saint Girons, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours* (Paris : Desjonquères, 2005), 107.

sublime, grandiose, digne et tragique – c’est-à-dire voué à l’anéantissement, mais aussi comme une ruine pérenne en devenir perpétuel.

Nous avons brièvement évoqué le rôle joué par des peintres comme Turner dans l’initiation du narrateur à l’art et à l’esthétique de la ruine⁶¹⁸. Cette initiation, dont s’est chargée la grand-mère du narrateur, a pour but d’« introduire comme plusieurs ‘épaisseurs’ d’art » : au lieu des photographies, elle préfère des tableaux – ou encore mieux des « gravures anciennes » – qui introduisent « un degré d’art de plus »⁶¹⁹. Chirol montre comment ces épaisseurs consistent non seulement en un empilement de visions artistiques, mais aussi en une accumulation « d’étapes ou de *couches* de souvenir artistique du monument ou du paysage⁶²⁰ ». En représentant la Cathédrale de Chartres, les Grandes Eaux de Saint-Cloud et le Vésuve, Corot, Hubert Robert et Turner donnent à voir non seulement leur vision artistique de ces monuments et paysages, mais aussi, comme ces ouvrages datent d’une époque antérieure à celle de Proust, une vision qui ramène le spectateur « à un temps plus lointain⁶²¹ ». Le temps s’accumule et s’approfondit donc et forme des couches sur les monuments ou les paysages en ruines ainsi que dans les œuvres d’art qui les représentent. La grand-mère du narrateur semble avoir compris ce qui est révélé au narrateur dans le salon des Guermantes : le temps qui passe est aussi sauvegardé dans les monuments, dans les paysages et dans les corps, et son action destructrice, qui transforme les personnages en des ruines, est en même temps une action créatrice qui les élève au statut d’œuvre d’art.

Lumière

Vers la fin du paragraphe en question, à partir de la ligne 22, la description du duc comme un rocher dans la tempête prend une direction légèrement différente en se

⁶¹⁸ Voir pp. 167 et 184.

⁶¹⁹ *RTP*, I, 40. (Les deux citations dans la phrase.)

⁶²⁰ Chirol, *L’Imaginaire de la ruine*, 18.

⁶²¹ Chirol, *L’Imaginaire de la ruine*, 18.

tournant vers la lumière et les couleurs. Il s'agit toujours d'une tempête, ou de « l'approche de la tempête où tout va sombrer », et la présence du domaine de l'art pictural est renforcée par l'emploi de mots comme « palette », qui jouent assez clairement sur la métaphore conceptuelle LE TEMPS EST UN ARTISTE, ainsi que des termes qui peuvent aussi être considérés comme appartenant au champ sémantique de l'art pictural, tels que *reflets étranges*, *couleur*, *gris plombé*, *gris presque blanc*, *lumière*, *teintes* et *éclairage*⁶²². L'artiste qu'est le temps est moins explicitement présent dans la description du duc que dans les descriptions d'autres personnages dans le « Bal de têtes », mais étant donné le fait que la « palette » appartient à « la vieillesse » ou à « la proximité de la mort », et la relation étroite entre temps et vieillissement, il nous semble qu'il s'agit de la même métaphore conceptuelle. Cette partie du paragraphe soutient donc l'interprétation du rocher dans la tempête comme un tableau.

La couleur grise qui caractérise les joues et les cheveux du duc est comparée à « ces reflets étranges, uniques, que seule l'approche de la tempête où tout va sombrer donne aux roches qui avaient été jusque-là d'une autre couleur ». Cette comparaison vient directement après la mention du « promontoire envahi du visage », et « la tempête où tout va sombrer » évoque aussi la mort. Les « reflets étranges » sont aussi mis en relation avec « la faible lumière encore départie aux yeux qui voyaient à peine ». La mort comme le déclin de la lumière est une expression métaphorique fondée sur la métaphore conceptuelle conventionnelle LA VIE EST UNE FLAMME et elle peut aussi être vue comme liée à la métaphore LA VIE EST UNE JOURNÉE⁶²³.

Dans la description du duc de Guermantes, ces métaphores sont élaborées lorsque la lumière ou les reflets sont dits « étranges, uniques » et les teintes qu'ils créent sont « non pas irréelles, trop réelles au contraire, mais fantastiques, et empruntées à la palette, à l'éclairage, inimitable dans ses noirceurs effrayantes et prophétiques, de la

⁶²² L'approche de la tempête et la lumière étrange peut aussi évoquer l'orage, associé au roi des dieux romains, Jupiter, qui, nous le verrons, est souvent mentionné dans les descriptions du duc. Voir pp. 102 et 200.

⁶²³ Remarquons que dans la description des jeunes filles à Balbec, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, il est question de « l'aurore de jeunesse dont s'empourprait encore le visage de ces jeunes filles » (RTP, II, 258). Étant au début de la vie, c'est la lumière du matin qui les caractérise, alors que c'est le crépuscule qui est évoqué dans la description du duc.

vieillesse, de la proximité de la mort. » Il y a ici beaucoup de mots qui soulignent le caractère énigmatique du vieillissement – étrange, unique, fantastique, inimitable, effrayant, prophétique. En plus, l'éclairage est « inimitable dans ses noirceurs » – un paradoxe qui évoque l'expression « *Soleil noir* de la *Mélancolie*⁶²⁴ », tirée du poème « El Desdichado » de Nerval, et devenu un oxymore consacré. L'énigme qu'est le vieillissement contribue à la sublimité du duc de Guermantes. Il n'est pas simplement grand et imposant comme un rocher, il est aussi effrayant à cause des marques ou reflets mystérieux et insaisissables du vieillissement.

Dans le chapitre sur les métaphores théâtrales, nous avons évoqué la notion du fantastique et la définition qu'en donne Tzvetan Todorov dans *Introduction à la littérature fantastique* : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel⁶²⁵. » Dans le passage en question, l'événement, si l'on peut l'appeler un événement, est l'approche de la tempête, qui transforme les couleurs et la lumière des roches et de la mer – ou l'approche de la mort qui transforme le visage du personnage vieillissant. Il ne s'agit donc pas, au départ, d'un événement surnaturel, mais les couleurs qui sont produites sont « non pas irréelles, trop réelles au contraire ». Il y a donc une espèce d'hésitation entre réalité et surréalité : les couleurs ne sont pas irréelles, mais elles ne sont pas vraiment réelles non plus⁶²⁶.

⁶²⁴ Gérard de Nerval, « El Desdichado, » dans *Les Chimères* (Bruxelles : Palais des Académies, 1966), 13.

⁶²⁵ Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, 29. Voir pp. 110-112 pour notre discussion de cette notion dans le chapitre sur les métaphores théâtrales.

⁶²⁶ La présence de la notion du fantastique et donc de l'hésitation entre le réel et l'imaginaire ou le naturel et le surnaturel dans le portrait d'un personnage près de la mort peut évoquer la question de savoir si la mort annoncée sera un événement naturel ou plutôt surnaturel ou religieux. Dans le « Bal de têtes », le narrateur décrit le fonctionnement énigmatique du temps et du vieillissement, et malgré de nombreuses références à la mort, le lecteur n'apprend pas vraiment quelle est la signification de celle-ci dans la *Recherche* à part le fait que la mort du narrateur pourra lui empêcher d'écrire son roman. Nous n'entrerons pas dans les détails de cette discussion, mais il nous semble pourtant pertinent de faire quelques remarques là-dessus. Pour Geneviève Henrot, « Proust ne semble s'être laissé convaincre par aucune croyance ou religion quant à la réalité d'un 'passage' assurant la continuité de l'existence dans une autre vie [...] ». (Geneviève Henrot, « Mort, » dans *Dictionnaire Marcel Proust*, éd. Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers (Paris : Honoré Champion, 2014), 654.) Elle ne voit donc pas dans l'œuvre de Proust une notion fantastique ou surnaturelle de la mort. Cela dit, la mort est toujours une énigme pour les êtres humains, et l'étrangeté des reflets de la tempête qui menace le duc de Guermantes est, il nous semble, en partie due justement au fait que cette tempête annonce la mort, mais aussi à l'énigme du vieillissement en soi.

On peut se demander si cette hésitation concerne le duc aussi. Sa peau et ses cheveux se sont transformés, mais il semble aussi, dans les lignes 25 et 26 que la lumière qui émane des yeux du duc s'est affaiblie. Le duc se trouve au bord de la mort. Une tragique rafale ou la montée de la mer suffira pour le pousser de l'autre côté. Étant donné cette proximité de la mort, on peut se demander s'il y a aussi une hésitation de la part du narrateur envers le duc, qui concerne le statut de ce dernier – est-il encore en vie ? Est-il déjà mort ? Peut-on se trouver entre les deux ? Cette hésitation pourrait aussi porter sur l'identité du duc. Est-il toujours le même ou est-ce que le temps et le vieillissement l'ont transformé en quelqu'un d'inconnu pour le narrateur ?

L'hésitation évoque aussi l'ambiguïté, à savoir à quel point les personnages âgés, décrits à l'aide de métaphores qui peuvent être vues comme déshumanisantes, gardent leur statut de sujet ou d'être humain. Comme nous l'avons déjà montré, l'emploi de domaines sources concrets dans les descriptions métaphoriques n'est pas principalement une manière de déshumaniser les personnages âgés, mais cette interprétation fait partie du portrait complexe du duc de Guermantes qui concrétise à la fois des traits positifs et négatifs du vieillissement.

Le caractère étrange, fantastique et effrayant du portrait du duc de Guermantes peut aussi évoquer la notion freudienne de l'inquiétante étrangeté⁶²⁷ – « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier⁶²⁸ ». Le narrateur connaît le duc depuis sa jeunesse, et à cause de cela il reste familier, mais en même temps, l'âge l'a transformé – l'a rendu étrange, ce qui produit un effet effrayant. Nous retrouvons aussi la fonction de miroir qu'ont les personnages vieillissants du « Bal de têtes ». Leur vieillissement fait prendre conscience au narrateur de son propre vieillissement, fait qu'il doit reconnaître mais qui est en même temps refoulé ou nié.

⁶²⁷ Cette notion est aussi évoquée dans le chapitre sur les métaphores théâtrales. Voir pp 112-113.

⁶²⁸ Freud, « L'inquiétante étrangeté, » 215.

Tensions

Immobilité et mouvement

Au début du paragraphe qui ouvre la description du duc de Guermantes, on trouve une distinction nette entre le rocher (ou le duc) comme immobiles d'un côté, et de l'autre côté, la mer et la tempête (ou le vieillissement, le temps et la mort) comme des forces mouvantes. Cette distinction évoque une métaphore conceptuelle fondamentale pour la compréhension humaine du temps : LE TEMPS EST UN OBJET MOUVANT. Cette métaphore s'oppose à une autre manière fondamentale de concevoir le temps, représentée par la métaphore conceptuelle LE TEMPS EST FIXE ET NOUS LE TRAVERSONS, et à cause de la liberté qui résulte de cette dernière, elle est, dans la *Recherche*, souvent sous-jacente aux descriptions concernant la mémoire ou les expériences esthétiques qui permettent au narrateur de se déplacer dans le temps.

Un rocher n'a pas la liberté de se déplacer, et le duc, comme la grande majorité des personnages dans le « Bal de têtes » n'a pas le choix de ne pas vieillir. En ce sens, il reste immobile, et le temps vient vers lui et le vieillit – comme le rocher qui est changé par les vagues est incapable d'y échapper. Mais dans les expressions conventionnelles fondées sur la métaphore conceptuelle LE TEMPS EST UN OBJET MOUVANT, la situation est normalement moins chaotique, car selon « la métaphore d'orientation temporelle⁶²⁹ », sous-jacente à la fois à la métaphore LE TEMPS ET UN OBJET MOUVANT et LE TEMPS EST FIXE ET NOUS LE TRAVERSONS, le temps est conçu comme une ligne sur laquelle l'observateur occupe une place. Le passé correspond à la partie de la ligne qui se trouve derrière lui, le présent à sa position, et le futur à la partie de la ligne qui se trouve devant l'observateur. Si le temps est fixe, c'est l'observateur qui se déplace vers le futur, alors que si le temps est un objet mouvant, c'est le futur qui vient vers l'observateur. Dans cet extrait, il n'y a pas un tel ordre. La figure du duc est « [f]ouettée de toutes parts par les vagues », ce qui constitue une remise en cause de la métaphore d'orientation temporelle. On peut penser que ce chaos est dû au fait que le duc, étant

⁶²⁹ George Lakoff et Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh : The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought* (New York : Basic Books, 1999), 140. (Notre traduction de l'anglais « *the time orientation metaphor* ».)

très âgé, est un peu confus et que la souffrance qui l'entoure vient du passé aussi – et non seulement du présent ou du futur. On peut également imaginer que le vieillissement et l'approche de la mort se font sentir à un tel degré que le duc a l'impression que cela vient de partout et sans cesse.

Comme nous l'avons déjà remarqué, le rocher est menacé d'être renversé par la tempête⁶³⁰. Ce mouvement ne semble pourtant pas être un mouvement libre dans l'espace qu'est le temps, mais un mouvement provoqué par le vent. Le rocher ou le duc restent donc passifs. La rafale tragique correspond à la mort qui pourrait emporter le duc et l'enlever entièrement du temps – lui faisant disparaître de la ligne de la métaphore d'orientation temporelle.

Le temps est aussi souvent conçu comme l'écoulement d'un liquide, ce qui donne la métaphore conceptuelle LE TEMPS EST UNE SUBSTANCE QUI COULE. Lakoff et Johnson voient cette métaphore comme une variante de la métaphore LE TEMPS EST UN OBJET MOUVANT⁶³¹. L'image la plus typique serait probablement celle du fleuve qui coule assez lentement et toujours dans la même direction. Dans le cas du rocher qu'est le duc de Guermantes, la substance ou le liquide est une mer déchaînée, et non une rivière paisible, mais dans les deux cas, le temps est un liquide en mouvement. Il est intéressant à noter que, comme nous l'avons montré, l'image du rocher dans la tempête est étroitement liée à la peinture romantique – c'est-à-dire à une image dans laquelle la mer serait forcément figée – et dans laquelle le temps serait donc aussi figé. Nous voyons ici encore une image de la capacité de l'art d'arrêter l'écoulement du temps et de le préserver.

Vision et aveuglement, visibilité et invisibilité

Les yeux du duc de Guermantes sont mentionnés vers la fin du paragraphe, à la ligne 26. Avec l'âge, la vision du duc s'est détériorée, ce qui semble ici aller de pair avec le déclin de la lumière émanant de ses yeux, et donc, comme nous l'avons vu, de la vie.

⁶³⁰ Lignes 18-20.

⁶³¹ Lakoff et Johnson, *Philosophy in the Flesh*, 144.

De l'autre côté, on trouve le narrateur, qui observe minutieusement le duc et tous les autres personnages du « Bal de têtes ». Le narrateur observe les personnages et ses environnements tout au long de la *Recherche*, mais dans les passages où les domaines sources des métaphores utilisées sont des domaines liés à des arts visuels, cela devient particulièrement clair. Le narrateur prend alors le rôle d'un spectateur dans une exposition artistique qui essaye de déchiffrer les œuvres d'art que sont les personnages.

Au début du paragraphe en question, on trouve cette phrase : « Je ne l'avais [le duc] pas aperçu et je ne l'eusse sans doute pas reconnu, si on ne me l'avait clairement désigné. » Cette phrase pourrait, avant la lecture du reste du paragraphe, donner au lecteur l'impression que non seulement la vision du duc, mais aussi sa visibilité est diminuée par l'âge. Pourtant, la description qui suit, et qui dépeint le duc comme un rocher grandiose et sublime, semble contredire une telle interprétation. Quoi qu'il en soit, il y a un contraste frappant entre, d'un côté, le duc qui ne sort plus, mais qui vient « un instant » à la matinée et qui est en train de disparaître vers la fin du paragraphe, et de l'autre côté la ruine, le rocher et la tête antique imposants que l'on trouve dans la partie centrale du portrait.

La vision et la visibilité diminuées du duc de Guermantes concernent aussi sa capacité de s'apercevoir lui-même. C'est « sans que le duc s'en doutât » qu'il ressemble à un rocher sur le point d'être renversé, et dans le paragraphe suivant c'est « à son insu⁶³² » qu'il a l'air suppliant. La lenteur qui caractérise le travail du temps rend ce travail invisible pour les personnages concernés, et par conséquent ils restent, comme le duc, inconscients des changements qu'ils ont subis – du moins à un certain degré. Dans le cas du duc, les métaphores employées pour le décrire pourraient aussi suggérer une sa difficulté de se voir lui-même, étant donné que les sculptures, les rochers et les ruines n'ont pas cette capacité et que leur inconscience peut figurer celle de la mort.

⁶³² RTP, IV, 595.

Temps perdu et temps susceptible d'être retrouvé

Les personnages décrits dans le « Bal de têtes » extériorisent le temps, et ainsi, ils engendrent une prise de conscience du passage du temps chez le narrateur. Cette prise de conscience dépend de la longue absence du narrateur de son milieu social. Comme le duc de Guermantes qui n'est pas conscient de son propre vieillissement, la femme de M. de Cambremer ne s'est pas rendue compte des changements subis par son mari à cause de la lenteur avec laquelle ils se sont produits⁶³³. Mais pour une tête antique ou pour un rocher, les changements sont encore plus lents⁶³⁴. Il faut des milliers d'années de vagues et de tempêtes pour effriter un rocher. Les marques laissées par le temps sur le rocher sont donc bien plus pérennes que celles qu'il laisse sur les visages des êtres humains.

On pourrait donc argumenter qu'il existe une sorte de continuum où d'un côté on trouve les objets et les êtres qui sont très vite marqués par le passage du temps, et de l'autre, ceux qui ne le sont jamais. Cela voudrait dire que même si, pour le narrateur, les visages changés de ses amis et de ses connaissances représentent principalement le côté destructeur du temps, ces changements ont aussi un côté, plus évident par rapport au rocher, de conservation du temps. En venant s'inscrire sur le rocher ou dans le visage d'un personnage, le temps est en quelque sorte conservé, mais la pérennité de cette conservation dépend de la pérennité de la matière sur laquelle se fait l'inscription.

Nous avons vu que selon Marie-Magdeleine Chirol, les descriptions des personnages âgés de la *Recherche* comme des ruines et des sculptures effritées leur confèrent une grandeur et une pérennité plutôt que de les représenter comme des exemples tragiques des effets du temps et du vieillissement. La ruine représente, pour elle, un renouvellement et un recommencement perpétuels⁶³⁵. Pour Inge Karalus Crosman, en revanche, ces descriptions soulignent la fugacité des personnages et des êtres humains :

⁶³³ RTP, IV, 511-512.

⁶³⁴ On peut se demander si le fait que le duc appartient à une famille noble et ancienne a contribué au choix des métaphores comme celles du rocher et de la ruine (qui peut faire penser aux châteaux des familles nobles) qui suggèrent un vieillissement très lent.

⁶³⁵ Chirol, *L'Imaginaire de la ruine*, 54.

« The description of the aged, withered looks in terms of crumbling statuary introduces a striking archetype of the transitory [...]»⁶³⁶. » Comme le temps proustien, qui se perd inévitablement, mais qui peut aussi être sauvegardé, la ruine peut aussi être considérée comme un paradoxe, évoquant à la fois le transitoire et l'éternel.

Réseau métaphorique

Comme c'est souvent le cas chez Proust, la description du duc de Guermantes contient plusieurs métaphores différentes, qui entretiennent des relations plus ou moins étroites entre elles. Ce glissement entre concepts rend plus claire la tension entre les deux domaines réunis dans la métaphore. La ruine et le rocher sont introduits dans la même phrase, et les têtes antiques dans la phrase suivante⁶³⁷. Bien que ces métaphores apparentées puissent se renforcer l'une l'autre, leur empilement résulte en même temps en une sorte de négation de chacune d'entre elles. En plus de cet effet d'empilement, on trouve des épanorthoses tout au long du paragraphe, dans des expressions telles que « une ruine, mais superbe, et moins encore qu'une ruine⁶³⁸ » et « des teintes non pas irréelles, trop réelles au contraire, mais fantastiques⁶³⁹ ». Cette figure de pensée « consiste à revenir sur ce que l'on vient d'affirmer, soit pour le nuancer, l'affaiblir et même le rétracter, soit au contraire pour le réexposer avec plus d'énergie⁶⁴⁰ ». Étant donné le caractère complexe et paradoxal du vieillissement du duc de Guermantes, nous constatons que Proust nuance, affaiblit ou rétracte en même temps qu'il réexpose avec plus d'énergie les différents éléments de la description du duc.

La présence des deux fonctions de l'épanorthose souligne la tension inhérente à la métaphore selon la théorie de Ricœur. La métaphore consiste, pour lui, en la création d'une nouvelle cohérence métaphorique qui résulte d'une incohérence littérale. On sait

⁶³⁶ Crosman, *Metaphoric Narration*, 136.

⁶³⁷ Lignes 5-6 et 10.

⁶³⁸ Ligne 5.

⁶³⁹ Lignes 26-27.

⁶⁴⁰ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Épanorthose, » consulté le 7 février 2020, cnrtl.fr/definition/épanorthose.

qu'une personne est autre chose qu'une ruine, pourtant le duc est nommé « ruine » dans la phrase citée plus haut. Il y a donc une tension dans cette métaphore, comme il y en a dans les autres métaphores aussi : le duc n'est pas un rocher, et il n'est pas une tête antique. Quand ces métaphores sont mises l'une à côté de l'autre, cette tension est soulignée. On sait qu'une personne n'est pas une ruine, mais on sait avec encore plus de certitude qu'une personne ne peut pas être une ruine, un rocher et une tête antique en même temps. Cette incompatibilité nous rappelle qu'il existe quelque chose d'incompatible dans les différentes métaphores aussi. La tension *entre* les différentes métaphores rend donc plus claire la tension *à l'intérieur* de chaque métaphore. Nous nous rappelons que pour Ricœur, la métaphore exprime à la fois ce qui est et ce qui n'est pas. Le duc est donc une ruine, et il n'est pas une ruine, il est un rocher, et il n'est pas un rocher, il est une tête antique et il n'est pas une tête antique. La tension est même rendue explicite par un commentaire ici : le duc est une ruine, « et moins encore qu'une ruine ... un rocher ».

L'emploi de métaphores différentes mais apparentées peut aussi indiquer une difficulté de la part du narrateur à trouver une seule métaphore qui englobe tous les aspects importants des concepts insaisissables et énigmatiques comme le temps et le vieillissement. Il s'agit donc d'un essai de cerner l'effet du temps sur le duc – et d'en trouver une expression, ou plutôt un ensemble d'expressions qui pourrait saisir l'essence de son vieillissement. Étant donné le caractère paradoxal et énigmatique du temps et donc du vieillissement, ce projet ne nous semble pas être réalisable – on ne pourra jamais saisir complètement le fonctionnement du temps et du vieillissement, mais le portrait du duc de Guermantes présente des perspectives différentes sur ces phénomènes qui enrichit notre compréhension limitée de ceux-ci. Le fait que les expressions métaphoriques dans ce paragraphe puisent dans les domaines de l'architecture, de l'art sculptural et de l'art pictural témoigne d'une exploration non simplement de l'effet du temps sur le duc, mais aussi de son vieillissement comme phénomène esthétique.

Nous avons vu, dans le chapitre sur les métaphores picturales⁶⁴¹, que dans le « Bal de têtes », le temps devient un artiste modèle pour le narrateur, et pour imiter l'effet de couches de peinture dans un texte, le narrateur doit se servir de la métaphore. Dans chaque métaphore, il y a une superposition de domaines, et celle-ci est multipliée quand le narrateur se sert de plusieurs métaphores, puisant dans différents domaines sources. Ainsi, le narrateur crée une sorte d'épaisseur textuelle qui reflète l'épaisseur temporelle du duc en tant que personnage âgé.

Le duc de Guermantes et son contexte

Comme nous l'avons vu, le duc de Guermantes est mentionné pour la première fois dans « Combray », et il est le dernier personnage nommé dans toute l'œuvre, excepté le narrateur lui-même. Avant son apparition à la matinée Guermantes, il est souvent décrit à l'aide d'adjectifs comme *superbe* et *olympien*, et souvent associé à Jupiter⁶⁴². Ceci est un exemple de la mythification des membres de la famille de Guermantes. Richard W. Saunders souligne dans son ouvrage *Metamorphoses of the Proustian Body* que les corps des Guermantes sont souvent comparés à ceux des êtres mythologiques, ce qui leur confère « *a vague aura of legend and divinity* »⁶⁴³. Un personnage associé au roi des dieux romains, le dieu du ciel et de la foudre serait sans doute capable d'inspirer à la fois l'admiration et la peur chez les autres. On peut donc argumenter que le duc de Guermantes est un personnage sublime dès le début.

Pour Saunders, pourtant, le vieillissement prive les Guermantes de leur caractère mythologique :

*Ultimately the Guermantes' magic will fall prey to the demystifying power of Time. As they are seen in the final pages of Le Temps retrouvé, the Duc de Guermantes has succumbed to a senile infatuation with Odette [...]*⁶⁴⁴.

⁶⁴¹ Voir pp. 102 et 191.

⁶⁴² RTP, II, 580-581, 798.

⁶⁴³ Saunders, *Metamorphoses of the Proustian Body*, 102-103.

⁶⁴⁴ Saunders, *Metamorphoses of the Proustian Body*, 122.

Il rejoint en cela Margaret Topping, pour qui la transformation éventuelle du duc en un « risible Gêronte⁶⁴⁵ », dont nous avons traité dans le chapitre sur les métaphores théâtrales⁶⁴⁶, représente un dénouement tragi-comique qui dérobe les Guermantes de toute leur divinité⁶⁴⁷. Notre analyse montre que la magie ou le caractère mythologique et sublime du duc de Guermantes sont en fait mis en question par les effets du vieillissement. En même temps, le duc reste grandiose et impressionnant malgré son vieillissement mais aussi du fait de celui-ci. Et si le temps a un effet démystifiant, le vieillissement apporte de nouveaux mystères – comme les reflets étranges de l’approche de la tempête et de la mort. Le duc est soumis à Odette et à l’âge, mais en le réduisant à cette soumission et à la sénilité, on perd les nuances de son portrait.

L’interprétation du vieillissement du duc peut aussi être influencée par la perspective du narrateur. Le sublime naît, selon Baldine Saint Girons, « à la fois d’une intensité singulière et de son assomption par une subjectivité qui s’investit ici et maintenant⁶⁴⁸ ». En s’envisageant lui-même comme entretenant un rapport avec le duc et sa situation, le narrateur se sent en contact avec « les passions qui mettent en jeu l’intégrité du sujet⁶⁴⁹ », c’est-à-dire le sublime. Pourtant, une prise de distance par rapport au danger représenté par le sublime, peut le rendre comique⁶⁵⁰. On peut donc s’imaginer qu’après avoir été saisi par les changements subis par le duc, le narrateur prend du recul, ce qui lui permet de voir le côté ridicule de son vieillissement.

Dans le « Bal de têtes », le narrateur rencontre et décrit un très grand nombre de personnages qui ont tous vieilli de leur propre manière. Le vieillissement du duc de Guermantes n’est pas le seul à présenter des aspects positifs, mais il est le seul personnage auquel le narrateur attribue une telle grandeur et sublimité. Le choix des

⁶⁴⁵ RTP, IV, 597.

⁶⁴⁶ Voir p. 102.

⁶⁴⁷ Topping, *Proust's Gods*, 89.

⁶⁴⁸ Saint Girons, *Le Sublime*, 182.

⁶⁴⁹ Saint Girons, *Le Sublime*, 10.

⁶⁵⁰ Saint Girons, *Le Sublime*, 108.

métaphores dans le paragraphe analysé est influencé par les descriptions antérieures du duc de Guermantes et de sa famille. Les ruines, les têtes antiques et la tragédie peuvent toutes appartenir au domaine de l'antiquité, ce qui est le cas pour la mythologie romaine aussi.

Nous nous permettons de faire quelques remarques sur le frère du duc de Guermantes – le Baron de Charlus – qui n'est pas présent à la matinée, mais que le narrateur rencontre juste avant d'entrer dans l'hôtel Guermantes⁶⁵¹. Il fait donc partie du contexte dont le narrateur tire les métaphores employées dans la description du duc – à la fois en tant que membre de la famille Guermantes et à cause de la rencontre qui précède et qui selon Guillaume Perrier anticipe la révélation du « Bal de têtes »⁶⁵². Pour Perrier, « [...] l'incarnation du temps surgit au premier plan » dans cette description de Charlus, chez qui le vieillissement a souvent été un trait important, mais pourtant « secondaire par rapport au vice qu'il incarnait »⁶⁵³.

Dans la description de Charlus, le narrateur se sert de plusieurs métaphores qui seront importantes dans les descriptions des personnages vieillissants du « Bal de têtes » et dans celle du duc. Sa barbe blanche, par exemple, est comparée à « celle que la neige fait aux statues des fleuves dans les jardins publics⁶⁵⁴ ». On reconnaît ici les métaphores conceptuelles LA VIE EST UNE ANNÉE et LES PERSONNES SONT DES STATUES. L'analogie entre les cheveux blancs et l'eau, que l'on trouve dans la description du duc est aussi présente dans celle de Charlus : « [...] il ôta un chapeau d'où les torrents de sa chevelure d'argent ruisselèrent [...] »⁶⁵⁵. Il s'agit d'une métaphore-image, mais au lieu de la mer déchaînée qui menace le rocher qu'est le duc, c'est l'écoulement d'un fleuve qui sert d'image source.

⁶⁵¹ RTP, IV, 437-443.

⁶⁵² Perrier, *La Mémoire du lecteur*, 139.

⁶⁵³ Perrier, *La Mémoire du lecteur*, 140.

⁶⁵⁴ RTP, IV, 438.

⁶⁵⁵ RTP, IV, 439.

Charlus, ayant subi une attaque d'apoplexie, est dépeint comme un personnage moins fort et résistant que son frère. Il ne fait pas penser à un rocher capable d'affronter les vagues violentes de la mer montante – d'où, peut-être, les différentes formes d'eau employées dans leurs descriptions respectives. En revanche, la métaphore qui revient le plus souvent dans les pages sur Charlus est LES PERSONNES ÂGÉES SONT DES ENFANTS : il « faisait pour se tenir droit les efforts qu'aurait faits un enfant à qui on aurait recommandé d'être sage⁶⁵⁶ », il salue Mme de Saint-Euverte « avec cette politesse des enfants venant timidement dire bonjour aux grandes personnes, sur l'appel de leur mère. Et un enfant, sans la fierté qu'ils ont, c'était ce qu'il était devenu⁶⁵⁷. » De plus, Jupien, qui s'occupe de lui l'appelle « mon malade qui n'est plus qu'un grand enfant⁶⁵⁸ ». L'emploi de cette métaphore suggère une certaine fragilité et une incapacité à se prendre en charge.

Pourtant, Charlus a aussi gardé une certaine complexité, et la fragilité n'est donc pas la seule caractéristique qu'il se voit attribuer : son attaque a « imposé au vieux prince déchu la majesté shakespearienne d'un roi Lear⁶⁵⁹ ». Comme nous l'avons vu dans la discussion sur le duc, l'association à la tragédie contribue à un caractère sublime qui s'oppose à la fragilité évoquée par les références au caractère enfantin de Charlus. Le lecteur apprend aussi que « [...] le malade gardait absolument intacte son intelligence⁶⁶⁰. » Comme le duc, Charlus a donc aussi gardé certains traits, et cela malgré les effets non seulement de son vieillissement, mais de l'attaque qu'il a subie aussi.

On trouve également d'autres influences contextuelles qui peuvent contribuer à l'explication de l'emploi des métaphores dans la description du duc. Comme nous l'avons remarqué, il existe des liens très étroits entre les différentes métaphores

⁶⁵⁶ RTP, IV, 437-438.

⁶⁵⁷ RTP, IV, 439.

⁶⁵⁸ RTP, IV, 443.

⁶⁵⁹ RTP, IV, 438. Voir aussi la discussion sur la signification de l'allusion au *Roi Lear* dans le chapitre sur les métaphores théâtrales, pp. 103-105.

⁶⁶⁰ RTP, IV, 440.

conceptuelles qui forment la base pour les expressions métaphoriques traitées dans ce chapitre. La description métaphorique du duc commence par la métaphore de la ruine, et continue avec celle du rocher. Un peu plus tard, les têtes antiques sont introduites. Toutes ces métaphores – LES PERSONNES ÂGÉES SONT DES RUINES, LES PERSONNES SONT DES ROCHERS et LES PERSONNES SONT DES STATUES – ont comme domaine source un concept lié à la pierre. Les associations du narrateur sont même rendues explicites au début du paragraphe : « Il n'était plus qu'une ruine, mais superbe, et moins encore qu'une ruine, cette belle chose romantique que peut être un rocher dans la tempête. »

La métaphore des statues est l'une des métaphores qui reviennent à plusieurs reprises dans le « Bal de têtes », ce qui indique un effet du contexte – effet décrit, nous l'avons vu par Kövecses et Genette⁶⁶¹. Elle est aussi liée aux métaphores qui concernent les masques et donc le théâtre, et à celles qui confèrent au temps le rôle d'artiste. Ces métaphores puisant dans le domaine de l'art imprègnent tout le « Bal de têtes », ce qui n'est pas étonnant étant donné sa position dans l'œuvre, suivant directement la réflexion sur l'esthétique qu'est « L'Adoration perpétuelle ».

Le regard pétrifiant du narrateur qui atteint le duc peut aussi évoquer l'amour du duc envers ses maîtresses, dont il est question dans *Le Côté de Guermantes*⁶⁶² :

[...]cet amour en mourant les léguait, comme de beaux marbres – des marbres beaux pour le duc, devenu ainsi partiellement artiste, parce qu'il les avait aimés, et était sensible maintenant à des lignes qu'il n'eût pas appréciées sans l'amour – qui juxtaposaient, dans le salon de la duchesse, leurs formes longtemps ennemies, dévorées par les jalousies et les querelles, et enfin réconciliées dans la paix de l'amitié [...]⁶⁶³

Ces femmes peuvent être considérées comme des préfigurations des personnages-statues vieillies du « Bal de têtes ». En plus du fait que leur transformation est associée à la transition qu'est la fin de leur relation avec le duc, les marbres que deviennent ces

⁶⁶¹ Voir pp. 50-51 et 60-63.

⁶⁶² Rappelons que selon Murphy, la réification et l'inaccessibilité sont souvent figurées par des sculptures chez Proust – surtout quand il est question des femmes et des relations que le narrateur entretient avec elles. (Murphy, *Proust's art*, 29.) Voir aussi p. 125.

⁶⁶³ *RTP*, II, 772-773.

femmes englobent des caractéristiques contradictoires, représentant à la fois des « formes longtemps ennemies » et « la paix de l'amitié ». Elles sont aussi de « beaux marbres », mais, on l'apprend un peu plus tard, elles seront ridiculisées par le duc et sa femme après la fin de leur relation avec le duc⁶⁶⁴. Cette dualité se retrouve dans de nombreux personnages du « Bal de têtes » - même chez le duc qui, tout en étant une « belle tête antique » et un « rocher dans la tempête », sera inévitablement transformé en un « risible Gêronte⁶⁶⁵ ».

La description du duc de Guermantes se poursuit et se développe sur à peu près deux pages après la fin du paragraphe analysé ici, mais dans un langage moins dense et parsemé de remarques sur d'autres personnages. Ces paragraphes n'ont donc pas une structure aussi précise que le premier ni un réseau métaphorique aussi complexe. Pourtant, le lecteur apprend un peu plus sur la vie que mène le duc avec Odette dans les pages qui suivent notre extrait, et le narrateur tente aussi d'expliquer certains comportements du duc, ce qui fait rapprocher cette partie de sa description à la notion de portrait. Le regard extériorisant du narrateur que nous avons repéré dans le passage analysé est donc complété par des réflexions sur la vie intérieure du duc, qui lui confèrent une certaine subjectivité et complexité malgré les effets négatifs du temps et l'hésitation du narrateur concernant la vie intérieure du duc.

Remarques finales

Les métaphores qui décrivent le duc vieilli dans ce paragraphe s'ouvrent vers différentes interprétations. D'un côté, la détérioration du corps du duc est soulignée par l'emploi de domaines sources tels que la ruine, le rocher effrité et les têtes antiques abîmées. De l'autre côté, ces mêmes domaines contiennent tous un aspect esthétique qui, dans le contexte de la *Recherche*, et peut-être surtout dans le « Bal de têtes », contraste avec les effets destructeurs du temps. Le vieux duc est donc une ruine, un rocher prêt à sombrer et une tête antique trop abîmée, mais il est aussi superbe, beau et

⁶⁶⁴ RTP, II, 773.

⁶⁶⁵ RTP, IV, 597. Voir aussi notre discussion sur ce rôle attribué au duc dans le chapitre sur les métaphores théâtrales, p. 102.

sublime. Le paragraphe en question représente une lutte entre vie et mort, qui annonce la mort imminente du duc sans pour autant négliger les forces vitales et créatrices qui la contrebalancent. À cause de ces tensions, le duc illustre les paradoxes ou les énigmes que sont le temps et le vieillissement proustiens.

Bien que les métaphores qui puisent dans des domaines associés à la pierre soient les plus saillantes dans la description du duc, nous avons vu que les domaines de la peinture et du théâtre contribuent considérablement au réseau métaphorique qui la constitue. Cette description peut donc être considérée comme une synthèse, réunissant les métaphores artistiques analysées dans les chapitres précédents, tout en introduisant de nouvelles métaphores.

Nous reviendrons au duc dans la section sur l'*explicit* de la *Recherche*, où il est le seul personnage excepté le narrateur à être nommé. Il s'agit donc d'un personnage auquel le narrateur attribue une grande importance et un statut élevé – peut-être parce qu'il incarne différents aspects du vieillissement et du temps.

6. Transformation et accumulation

Dans les analyses présentées jusqu'ici, nous avons vu que les expressions métaphoriques employées dans les descriptions des personnages âgés du « Bal de têtes », qu'elles soient fondées sur des métaphores conceptuelles théâtrales, sculpturales ou picturales, laissent souvent transparaître une conception du vieillissement soit comme une transformation radicale produite par le temps, soit comme une accumulation du temps. Étant donné le caractère paradoxal du vieillissement proustien, il arrive aussi que l'on trouve des traces des deux conceptions dans une même description. Dans le présent chapitre, nous examinerons de plus près les métaphores conceptuelles LE VIEILLISSEMENT EST UNE TRANSFORMATION⁶⁶⁶ et LE VIEILLISSEMENT EST UNE ACCUMULATION, ainsi que le rapport entre elles. Ces métaphores sont assez génériques, et se voient souvent combinées avec d'autres métaphores conceptuelles qui précisent la manière dont se fait la transformation ou l'accumulation chez différents personnages. L'interaction entre les différentes métaphores employées pour décrire la transformation et l'accumulation constituées par le vieillissement sera aussi étudiée.

Par transformation, nous entendons ici un changement total qui, dans la plupart des cas, rend méconnaissable le personnage en question et qui peut même remettre en cause l'identification des personnages âgés auxquels le narrateur se trouve confronté chez les Guermantes aux versions plus jeunes de ces personnages, qu'il a connues autrefois. La transformation suggère donc qu'il y a une certaine discontinuité du moi à travers le temps. En vieillissant, les personnages perdent certains traits pour en acquérir d'autres, s'éloignant ainsi de plus en plus de la personne qu'ils étaient dans leur jeunesse.

Le fait d'envisager le vieillissement comme une accumulation n'implique pas une négation de tout changement dû à ce processus, mais l'accumulation s'accorde plus facilement avec l'idée d'une continuité du moi. Le temps se dépose en couches

⁶⁶⁶ Le vieillissement est une sorte de changement, et on pourrait donc argumenter que cette métaphore n'est pas vraiment une métaphore. Pourtant, il est question ici d'une transformation radicale, qui semble rompre les liens entre la version jeune et la version vieillie d'un même personnage. Il nous semble donc défendable de considérer LE VIEILLISSEMENT EST UNE TRANSFORMATION comme une métaphore.

corporelles et aussi dans la mémoire des personnages, sans pour autant effacer les traits des versions jeunes de ceux-ci. Il y a donc un ajout de nouveaux traits sans qu'il y ait une perte de ceux qui étaient déjà présents. Dans les cas où l'accumulation correspond à l'application de plusieurs couches de temps aux visages des personnages, le narrateur, en les regardant « en même temps qu'avec les yeux avec la mémoire⁶⁶⁷ », déchiffre ces couches, restituant ainsi chaque étape du processus de vieillissement. Plus que la transformation, l'accumulation laisse donc voir le développement des personnages à travers le temps.

La transformation étant associée à la discontinuité du moi, elle peut aussi faire penser au temps qui passe et qui se perd, alors que l'accumulation peut être considérée comme une sorte de préservation du passé, le rendant susceptible d'être retrouvé par la mémoire involontaire. Le lien entre l'accumulation et le temps retrouvable est souligné par le lien entre l'épaisseur temporelle des personnages et la vision artistique du narrateur. C'est à cause de son absence prolongée que le narrateur est choqué par les changements subis par les autres personnages – son regard extérieur lui fait remarquer l'écart entre les personnages dont il se souvient et ceux qui sont présents chez les Guermantes, c'est-à-dire les transformations et les accumulations qui se sont produites pendant son séjour dans des maisons de santé. Pourtant, l'accumulation du temps n'est pas seulement une accumulation de signes extérieurs de vieillissement – c'est aussi une accumulation du temps vécu et de souvenirs sauvegardés dans les profondeurs des personnages. Nous avons vu, dans le chapitre sur les métaphores picturales, que la vision totalisante du narrateur lui permet de voir l'épaisseur temporelle des personnages ayant accumulé du temps vécu pendant une longue vie. Comme nous le verrons dans la section sur l'*explicit* de la *Recherche*, cette épaisseur temporelle ne correspond pas forcément à des couches concrètes représentant le temps passé, telles que les poches rouges sur les joues de M. de Cambremer⁶⁶⁸ – il peut aussi s'agir d'une

⁶⁶⁷ RTP, IV, 503.

⁶⁶⁸ Voir p. 93 pour notre discussion de ce passage dans le chapitre sur les métaphores théâtrales. Nous y reviendrons aussi dans la section sur les métaphores théâtrales, sculpturales et picturales dans le présent chapitre.

épaisseur intérieure et donc plus abstraite, rendue saisissable par les métaphores jouant sur une grandeur ou une élévation physiques.

Dans son ouvrage *Proust ou le réel retrouvé*, Anne Simon montre que « [l]a notion de surimpression appliquée à l'étude de Proust possède une tradition féconde[...]»⁶⁶⁹, et pour Le Roux-Kieken, « [...] le 'Bal de têtes' est le plus grand théâtre de 'surimpression' du roman [...]»⁶⁷⁰. La surimpression, la stratification, la superposition et le palimpseste sont des aspects importants qui se retrouvent à différents niveaux dans la *Recherche* – des « palimpsestes intratextuels, où deux textes s'appellent l'un l'autre » aux « réseaux », créés par le style de Proust, « où chaque élément coexiste [...] avec un autre qui peut à première vue sembler lui être hétérogène »⁶⁷¹. Le temps se superpose donc en couches de plusieurs manières différentes, et à cause de cette variation, la transformation peut aussi être considérée comme une sorte d'accumulation. C'est ainsi qu'Aude Le Roux-Kieken lit Genette, et elle écrit que « [...] la métamorphose est symptomatique de la pratique proustienne de 'surimpression' qui rend les personnages 'protéiformes' »⁶⁷². La version vieillie des invités à la matinée peut donc être considérée comme une image qui se superpose à celles dont se souvient le narrateur. Nous proposons toutefois de distinguer entre les descriptions où la transformation crée un palimpseste consistant de deux couches temporelles distinctes, et celles où l'accumulation se voit à travers de nombreuses couches qui constituent ensemble une épaisseur temporelle, et qui donne à voir son développement lent et graduel. Étant donné que la surimpression est un phénomène très divers dans la *Recherche*, nous ne pouvons pas rendre compte de toutes les manières dont elle se manifeste. Nous examinerons surtout la surimpression stylistique fournie par les métaphores employées dans le « Bal de têtes » et la profondeur temporelle qu'elles décrivent. Pour Simon, ce qui caractérise l'esthétique proustienne,

⁶⁶⁹ Anne Simon, *Proust ou le réel retrouvé - Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu* (Paris : Honoré Champion, 2011), 189. Voir pp. 189-191 pour son bref aperçu de cette tradition.

⁶⁷⁰ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 319.

⁶⁷¹ Simon, *Proust ou le réel retrouvé*, 191.

⁶⁷² Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 319.

c'est notamment « le rapport entre une réalité appréhendée dans son épaisseur dynamique et un style surimpressionné⁶⁷³ ».

L'aspect paradoxal du vieillissement (et du temps) permet de l'envisager non pas soit comme une transformation, soit comme une accumulation, mais comme les deux. Le vieillissement entraîne toujours un changement⁶⁷⁴, mais celui-ci peut être envisagé de différentes manières. En le décrivant comme une transformation, le narrateur met l'accent sur la discontinuité du moi et la perte du temps vécu, alors qu'en le décrivant comme une accumulation, il se focalise sur la continuité du moi malgré les changements, et la sauvegarde du temps vécu dans le « bassin minier⁶⁷⁵ » qu'est la mémoire. Ces deux perspectives temporelles se retrouvent dans de nombreuses descriptions dans le « Bal de têtes », où l'une ou l'autre domine selon les cas. Il faut pourtant noter que même si la transformation évoque surtout le côté perdu du temps et l'accumulation le côté sauvegardé, nous verrons que les transformations peuvent apporter un réconfort quand il s'agit d'un développement prévisible et cyclique, alors que le temps accumulé peut devenir ingérable et effrayant. Bien que l'accumulation soit la perspective dominante de l'*explicit* de la *Recherche*, le paradoxe qu'est le vieillissement reste donc insoluble – il est à la fois transformation et accumulation, prévisible et énigmatique, effrayant et réconfortant.

Nous commencerons notre examen du vieillissement proustien comme transformation et comme accumulation par un examen d'expressions métaphoriques déjà analysées dans les chapitres sur les métaphores artistiques. Étant parmi les groupes de métaphores les plus fréquentes du « Bal de têtes », il nous semble important de les inclure, et cela nous permettra d'avoir une vue d'ensemble de la tension entre la transformation et l'accumulation dans les descriptions puisant dans le domaine de l'art. Dans le « Bal de têtes », comme ailleurs dans la *Recherche*, les métaphores puisant dans le domaine de la nature sont assez fréquentes. Elles permettent au narrateur de rendre compte du

⁶⁷³ Anne Simon, *La Rumeur des distances traversées - Proust, une esthétique de la surimpression* (Paris : Garnier, 2018), 96.

⁶⁷⁴ Certains personnages restent inchangés selon le narrateur. Nous examinerons la description d'Odette, qui est un de ces personnages, dans la section sur les métaphores naturelles.

⁶⁷⁵ *RTP*, IV, 614. Le passage d'où cette formulation est tirée sera examiné dans la section sur les métaphores naturelles.

processus de vieillissement sans l'attribuer à un temps personnifié en artiste, et le vieillissement, quand il est associé aux développements connus chez les plantes ou les insectes, peut devenir, nous le verrons, plus prévisible. L'art et la nature étant souvent considérés comme des domaines opposés, il nous semble aussi pertinent d'examiner les répercussions que peut produire le choix de l'un ou de l'autre comme domaine source pour la conception du vieillissement.

Nous consacrerons aussi une section à l'*explicit* de la *Recherche*. Occupant une position privilégiée dans l'œuvre et comportant des descriptions frappantes et célèbres de personnages vieillissants, dans lesquelles le narrateur se sert de réseaux métaphoriques complexes, cette partie du « Bal de têtes » ressemble à une synthèse conclusive de ce que le narrateur a appris pendant la matinée Guermantes. Nous verrons que l'idée de l'accumulation est très clairement présente, mais aussi qu'elle peut entraîner des changements considérables. De plus, le duc de Guermantes, qui a déjà figuré dans une des descriptions les plus complexes du « Bal de têtes », reviendra à la fin, et constituera le point de départ pour le tout dernier paragraphe de la *Recherche*.

Les descriptions puisant dans les domaines de l'art et de la nature, ainsi que l'*explicit* de la *Recherche*, représentent le vieillissement de différentes manières, mais les métaphores conceptuelles génériques LE VIEILLISSEMENT EST UNE TRANSFORMATION et LE VIEILLISSEMENT EST UNE ACCUMULATION se retrouvent dans toutes ces parties du « Bal de têtes » et les relient entre elles.

Transformations et accumulations théâtrales, sculpturales et picturales

Ayant déjà exploré les métaphores théâtrales, sculpturales et picturales du « Bal de têtes », nous ne mentionnerons que quelques exemples de descriptions puisant dans ces domaines artistiques et qui sont fondées sur une conception du vieillissement soit comme transformation, soit comme accumulation. Nous nous permettons aussi d'examiner certaines descriptions plus ambiguës pour lesquelles la distinction entre la transformation et l'accumulation n'est pas aussi nette.

Au début du « Bal de têtes », le narrateur se sert de métaphores qui puisent dans le domaine de la féerie pour rendre compte des transformations subies par les personnages vieilliss. Étant donné que les scènes de transformation magique sont typiques de ce genre, le vieillissement des personnages prend un caractère surnaturel en y étant associé, et il semble être accéléré. L'effet surprenant des transformations féériques est aussi conféré aux transformations dues au vieillissement. Beaucoup d'autres métaphores théâtrales sont aussi employées pour rendre compte de la transformation totale de certains personnages, tels que M. d'Argencourt qui d'un « fier seigneur » est transformé en un personnage comique exagéré. Le caractère surnaturel, absurde et comique de ces transformations suggère que le vieillissement est un phénomène incompréhensible et imprévisible.

Nous avons vu que les masques et les déguisements sont aussi des domaines sources importants pour les métaphores du « Bal de têtes ». Dans la description de la Berma, c'est son visage lui-même qui se transforme en un « terrible masque ossifié⁶⁷⁶ ». La transformation qu'est le durcissement de la chair donne une image effrayante du vieillissement en jouant sur le durcissement total de la mort – la transformation la plus complète imaginable – dont la Berma se rapproche. Cet exemple montre que le masque peut illustrer le côté transformateur du vieillissement. Le masque métaphorique de M. de Cambremer, en revanche, est un exemple de masque accumulé : les poches rouges sur ses joues ne sont « qu'un des masques du Temps que celui-ci avait appliqué à la figure du marquis, mais peu à peu, et en l'épaississant si progressivement que la marquise n'en avait rien vu⁶⁷⁷ ». Ces poches étant protubérantes, l'épaisseur physique illustre l'épaisseur temporelle de ce personnage vieilli. Il faut pourtant noter que même si ces couches de temps peuvent évoquer une sorte de sauvegarde du temps passé et vécu, elles prennent la forme peu flatteuse de poches rouges, qui évoquent la maladie.

Les masques, les déguisements, les perruques et les barbes postiches sont, dans les emplois conventionnels de ces termes, des objets que l'on revêt. Cela veut dire qu'ils

⁶⁷⁶ *RTP*, IV, 576.

⁶⁷⁷ *RTP*, IV, 511-512.

peuvent être considérés comme des couches extérieures, ce qui peut faire penser à l'accumulation de couches temporelles. Pourtant, il s'agit souvent d'un seul masque ou perruque qui n'illustre pas, comme le fait le « masque » de M. de Cambremer, l'accumulation lente et progressive d'un grand nombre de couches de temps, qui permettra au narrateur de les « lire » en se servant de sa mémoire. Les déguisements ne manifestent donc pas forcément la relation entre la version jeune et la version âgée d'un personnage, mais quand ils sont décrits comme un empilement de couches temporelles, celui-ci relie les deux versions entre elles, suggérant ainsi une certaine continuité du moi.

Revenons à un passage évoqué dans le chapitre sur les métaphores théâtrales : le narrateur fait remarquer à propos du « degré de blancheur des cheveux » qu'il semble « un signe de la profondeur du temps vécu, comme ces sommets montagneux qui [...] révèlent [...] le niveau de leur altitude au degré de leur neigeuse blancheur »⁶⁷⁸. Dans les descriptions où ils figurent, les cheveux blancs sont souvent associés à une transformation des personnages. Le narrateur les prend pour des perruques blanches qui remplacent et qui cachent et effacent donc en quelque sorte les cheveux du passé. Nous verrons aussi, dans la section sur les métaphores naturelles, que le changement de couleur des cheveux est souvent associé au changement de couleur des feuilles en automne – c'est-à-dire à une transformation naturelle qui peut difficilement constituer une accumulation. Dans le passage cité, pourtant, le degré de blancheur – c'est-à-dire le degré de transformation – est lié à une profondeur temporelle, ce qui fait plutôt penser à une accumulation du temps. Les cheveux des personnages, tels qu'ils se présentent lors de la matinée Guermantes permettent donc au narrateur de jauger l'épaisseur temporelle de ces personnages, même si ces cheveux ne forment pas des couches physiques comme le font d'autres mesures du vieillissement. La transformation et l'accumulation sont donc présentes toutes les deux, maintenues en tension par cette description et exprimant ainsi le caractère paradoxal du vieillissement dans la *Recherche*.

⁶⁷⁸ RTP, IV, 519. (Les deux parties de la citation rendue dans cette phrase.) Voir aussi p. 86.

En examinant les métaphores sculpturales, nous avons distingué entre les personnages décrits comme des statues en devenir et les personnages décrits comme des statues en voie d'effritement. Ces deux groupes subissent tous une transformation, mais, comme nous l'avons suggéré déjà dans le chapitre sur les métaphores sculpturales, nous verrons que surtout les personnages en voie d'effritement peuvent être considérés comme accumulant des marques du passage du temps.

Les personnages décrits comme des statues en devenir, c'est-à-dire les personnages dont le vieillissement correspond à la création d'une statue, illustrent clairement le côté transformateur du temps artiste. En vieillissant, ils sont progressivement pétrifiés, et ce développement, il est suggéré, se terminera par la pétrification complète – c'est-à-dire par l'achèvement de leur statue mortuaire. D'êtres vivants, ils se transforment en des objets morts. Il ne faut pas oublier, pourtant, qu'il ne s'agit pas de n'importe quels objets – mais d'objets d'art. Cette transformation ne représente donc pas qu'une perte de vivacité, de capacité de s'exprimer et d'individualité, mais aussi une valorisation due à l'association à un processus de création artistique.

En ce qui concerne les métaphores sculpturales et l'accumulation, les choses se compliquent un peu. L'accumulation du temps est surtout associée aux marques laissées par le temps sur des statues déjà faites. Au lieu de correspondre à un processus de création artistique, l'accumulation du temps correspond donc dans ces cas à un processus de détérioration et potentiellement à la diminution et même la destruction du personnage statue. Les statues en voie d'effritement illustrent donc à la fois l'aspect concrètement destructeur et l'aspect d'accumulation abstraite du temps.

L'aspect accumulateur de l'effritement est en partie dû à la lenteur de ce processus. Dans le chapitre sur le duc de Guermantes, décrit à la fois comme une statue et comme un rocher, nous avons évoqué le continuum où d'un côté on trouve les objets et les êtres qui sont très vite marqués par le passage du temps, et de l'autre, ceux qui ne le sont jamais. La pierre étant bien plus durable qu'un corps humain, les changements qu'elle subit se produisent beaucoup plus lentement. Les marques laissées par le temps sur la pierre sont aussi elles-mêmes beaucoup plus durables que les rides sur un visage

humain. En accumulant des signes du temps passé, la statue et le rocher peuvent être dits en voie de destruction, ce qui peut être envisagé comme une transformation, mais celle-ci ne se complétera qu'en des milliers d'années. Ces signes accumulés constituent une préservation du temps vécu – même s'ils finiront par être effacés dans un futur lointain.

Étant déjà des statues, les personnages décrits comme des statues en voie d'effritement subissent un changement moins spectaculaire que la rapide métamorphose radicale et effrayante de la chair en pierre, qui prive les personnages de leur mobilité, de leur pouvoir d'expression et de leur humanité. Même si l'accumulation de marques du passage du temps annonce la destruction de la statue métaphorique, cette destruction ne viendra que dans un avenir éloigné. De plus, l'effritement peut être considéré comme comparable au développement des ruines, qui, nous l'avons vu, sont des objets de beauté qui incarnent le temps passé et dont la destruction est en même temps un processus de création continue⁶⁷⁹. La valeur esthétique et économique que l'on attribue aux statues n'est pas non plus forcément atteinte par les marques de l'âge – et elle peut même être augmentée avec le temps.

Les métaphores sculpturales illustrent la tension entre transformation et accumulation qui caractérise la conception du vieillissement dans la *Recherche*. Dans les deux catégories principales de réalisations de la métaphore conceptuelle LES PERSONNES SONT DES STATUES, il y a des aspects qui suggèrent une transformation, une dégradation ou une perte en même temps qu'il y en a d'autres qui suggèrent une accumulation, une création ou une valorisation. Les changements subis par les personnages évoquent à la fois la fonction conservatrice du temps et son aspect destructeur. Cette dualité est soulignée, dans le cas du duc de Guermantes, par le fait que ce personnage est décrit, dans un même paragraphe, comme une statue en devenir et comme une statue en voie d'effritement.

⁶⁷⁹ Voir pp. 187-190.

La valorisation liée à la description du vieillissement comme un processus créateur et artistique effectué par le temps est mise en question dans certaines descriptions qui puisent dans le domaine de l'art pictural. Les personnages vieillissent parfois décrits comme des caricatures⁶⁸⁰, et parfois comme de « mauvais portraits » peints par un artiste « inexact et malveillant »⁶⁸¹. On peut alors se demander à quel point ces œuvres d'art sont dotées de valeur esthétique et donc à quel point le fait que les personnages vieillissent sont associés au domaine de l'art atténue les effets néfastes du temps. Pourtant, en même temps, l'artiste – le fabricant de masques, le sculpteur, le peintre – qu'est le temps est aussi décrit d'une manière plus favorable et comme un artiste qui superpose des couches de temps dans ses œuvres – ce qui constitue une sorte d'accumulation.

Nous avons vu, dans le chapitre sur les métaphores picturales, que la peinture avec ses « couches de couleur⁶⁸² » devient dans la *Recherche* un modèle pour l'écriture et que l'épaisseur créée par ces couches de couleur, correspond à l'épaisseur créée par la superposition de domaines dans la métaphore, et approfondie par la superposition de plusieurs métaphores dans une même description. Le peintre et l'écrivain peuvent se servir de ces procédés pour transmettre une vision totalisante de leurs objets, et ils permettent donc de rendre compte du vieillissement des personnages en les présentant dans leur épaisseur temporelle.

Là où il est question de transformation et d'accumulation, on retrouve souvent aussi la tension entre la continuité et la discontinuité du moi. Prenons comme exemple le prince d'Agriente. Nous avons examiné la description de ce personnage dans le chapitre sur les métaphores picturales, et nous avons vu que lorsque le narrateur l'introduit, le prince a subi une transformation surprenante, qui est comparée par le narrateur à la métamorphose des insectes⁶⁸³. En contemplant son visage, le narrateur admire le temps

⁶⁸⁰ *RTP*, IV, 501, 503, 521.

⁶⁸¹ *RTP*, IV, 513. (Les deux dernières citations dans cette phrase.) Les personnages décrits comme de « mauvais portraits » sont aussi comparés à des photographies, qui contrairement aux tableaux peints n'ont pas d'épaisseur et ne traduisent donc pas la vision unique d'un artiste.

⁶⁸² *RTP*, III, 692.

⁶⁸³ *RTP*, IV, 512.

artiste à cause de sa capacité à « changer ainsi le décor et introduire de hardis contrastes dans deux aspects successifs d'un même personnage »⁶⁸⁴. Jusque-là, le prince semble être un personnage qui illustre surtout la transformation qu'est le vieillissement, mais le narrateur introduit d'autres éléments aussi dans cette description. En transformant le prince d'Agrigente, le temps peintre respecte « l'unité de l'être ». La transformation, qui dans certaines formulations semble être totale, n'a donc pas effacé toute trace du prince d'autrefois.

Il n'est pas directement question d'une accumulation dans la description du prince d'Agrigente, mais c'est dans le même paragraphe que l'on trouve la description de Gilberte, évoquée dans le chapitre sur les métaphores picturales⁶⁸⁵, qui suggère une analogie entre le vieillissement et la superposition de couches de peinture. Le prince peut donc être considéré comme incarnant à la fois la transformation et l'accumulation associées au vieillissement dans la *Recherche*. Avec d'autres personnages décrits dans ce paragraphe, qui sont « reconnaissables, mais [...] pas ressemblants⁶⁸⁶ », le prince illustre aussi la continuité et la discontinuité du moi à travers le temps. Il y a chez ces personnages à la fois une apparence nouvelle et quelque chose dans cette apparence qui permet au narrateur de les identifier.

Transformations et accumulations naturelles

L'art est parmi les domaines sources les plus importants dans les descriptions des personnages vieillissants dans le « Bal de têtes », mais il y a aussi beaucoup d'expressions métaphoriques qui puisent dans le domaine de la nature, et nous en examinerons quelques exemples dans cette section. Nous avons choisi quatre sous-domaines pour notre exploration des métaphores naturelles dans le « Bal de têtes » : les plantes, les insectes, la géologie et les polypiers. Les deux premiers présentent le vieillissement des personnages principalement comme une transformation, comparable à celles subies par

⁶⁸⁴ RTP, IV, 513.

⁶⁸⁵ Voir pp. 162-164.

⁶⁸⁶ RTP, IV, 513.

les plantes et les insectes. LES PERSONNES SONT DES PLANTES est la métaphore naturelle la plus fréquente dans le « Bal de têtes », et les plantes occupent une place importante dans toute la *Recherche*, à la fois comme élément central dans les sensations et les expériences qui marquent le narrateur, telles que les aubépines ou les nymphéas dont il est question à plusieurs reprises dans *Du côté de chez Swann* ou les arbres d'Hudimesnil⁶⁸⁷ dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* et comme domaine source pour des descriptions métaphoriques. Étant une métaphore conceptuelle conventionnelle et très répandue, LES PERSONNES SONT DES PLANTES constitue la base pour de nombreuses expressions métaphoriques qui ne sont souvent pas perçues comme étant métaphoriques, telles que « ce visage [...] si fané⁶⁸⁸ » « dames déjà mûres⁶⁸⁹ » et « jeunes filles en fleurs », cette dernière faisant écho au titre du deuxième tome. Elle se retrouve aussi dans des expressions moins courantes comme « cette personne énigmatique et pâle qui avait vieilli sans blanchir, et plutôt en rougissant comme certains fruits durables et ratatinés des haies⁶⁹⁰ » et la description des « quelques cheveux blancs » de Charlus qui sont « [...] tel un arbuste précieux que non seulement l'automne colore, mais dont on protège certaines feuilles par des enveloppements d'ouate ou des applications de plâtre⁶⁹¹ ». Des analogies végétales sont exploitées également dans des passages plus complexes, surtout dans les descriptions de « la petite bande » de filles que le narrateur rencontre à Balbec⁶⁹² et dans certaines descriptions d'Albertine⁶⁹³. La comparaison entre les transformations des plantes et celles des êtres humains est donc récurrente dans la *Recherche*, et les métaphores végétales peuvent difficilement être négligées.

⁶⁸⁷ RTP, II, 76-79.

⁶⁸⁸ RTP, I, 194. Voir aussi RTP, IV, 222 : « le visage fané de laquelle saillait déjà comme une graine, le profil de Mme Bontemps ».

⁶⁸⁹ RTP, I, 322.

⁶⁹⁰ RTP, III, 272.

⁶⁹¹ RTP, III, 731.

⁶⁹² RTP, II, 245-247, 259. Voir aussi la description de Mme de Vaugoubert. Le narrateur envisage le développement de sa masculinité comme le développement des plantes (RTP, III, 46-47.).

⁶⁹³ RTP, III, 577-578.

Nous avons choisi d'inclure aussi quelques occurrences de la métaphore conceptuelle beaucoup moins fréquente LES PERSONNES SONT DES INSECTES, parce qu'elles concernent deux personnages décrits à des endroits différents, mais qui présentent des parallèles importants : M. d'Argencourt et le prince d'Agrigente. Il y a quelques expressions métaphoriques fondées sur cette métaphore conceptuelle ailleurs dans la *Recherche* aussi, et elles font toutes référence à la chrysalide, qui, nous le verrons, revient dans les descriptions de ces deux hommes aussi⁶⁹⁴. La nature des transformations subies par les insectes étant différente de celle des transformations subies par les plantes, la métaphore entomologique accentue d'autres caractéristiques du vieillissement proustien, et aide ainsi à compléter l'image de celui-ci.

Quant à la géologie et aux polypiers, ces domaines sont dans une plus large mesure associés à une accumulation. Moins fréquentes que les expressions métaphoriques végétales, les réalisations des métaphores conceptuelles LES VISAGES SONT DES PAYSAGES et LES PERSONNES SONT DES POLYPIERS présentent néanmoins des images frappantes et complexes qui permettent d'éclairer d'autres aspects du vieillissement proustien⁶⁹⁵. Nous verrons aussi que la géologie et les polypiers sont associés à la création artistique et la dépendance de celle-ci à la fois du corps mortel de l'artiste ainsi que de ses expériences accumulées.

Plantes et insectes

En associant les différentes étapes de la vie d'une plante à celles de la vie d'un être humain, la métaphore LES PERSONNES SONT DES PLANTES peut illustrer les transformations que l'on subit au cours de la vie. Il y a souvent, comme nous l'avons vu, un vaste écart entre le personnage dont le narrateur se souvient et celui auquel il se trouve confronté chez les Guermantes. Comme le fait remarquer Aude Le Roux-Kieken, « [I]es transformations des hommes en végétaux sont [...] le signe de

⁶⁹⁴ RTP, I, 141, 287. RTP, IV, 22.

⁶⁹⁵ Nous nous référerons aussi à quelques occurrences d'expressions métaphoriques fondées sur ces domaines, tirées des autres parties de la *Recherche* au cours de ces analyses.

changements profonds liés au Temps⁶⁹⁶. » Après avoir compris que c'est en raison du vieillissement que les invités à la matinée ont changé, le narrateur réfléchit à la grande différence entre les versions plus jeunes de ces invités et leur version vieillie, et la difficulté de « penser les deux personnes sous une même dénomination ». Cette difficulté persiste malgré « l'indice du nom pareil et le témoignage affirmatif des amis, auquel donne seule une apparence de vraisemblance la rose, étroite jadis entre l'or des épis, étalée maintenant sous la neige⁶⁹⁷. » Si la rose peut changer autant, on peut imaginer que c'est le cas pour un être humain également.

Étant donné la dépendance du cycle de vie végétale de celui des saisons, la métaphore LES PERSONNES SONT DES PLANTES est souvent, chez Proust comme ailleurs, accompagnée par la métaphore LA VIE EST UNE ANNÉE. Les cheveux blancs, nous l'avons vu, sont souvent évoqués au début du « Bal de têtes ». Ils sont parfois associés à la neige et au gel – et donc à l'hiver et à la fin de la vie, et parfois aux feuilles d'automne. Nous nous permettons de reprendre deux exemples :

Les parties blanches de barbes jusque-là entièrement noires rendaient mélancolique le paysage humain de cette matinée, comme les premières feuilles jaunes des arbres alors qu'on croyait encore pouvoir compter sur un long été, et qu'avant d'avoir commencé d'en profiter on voit que c'est déjà l'automne⁶⁹⁸.

Il est question, juste avant ce passage d'un personnage non identifié qui n'a pas beaucoup changé sauf que sa moustache est devenue blanche. Un peu plus tard, le narrateur décrit des femmes qui n'ont pas beaucoup changé non plus :

Sans doute certaines femmes étaient encore très reconnaissables, le visage était resté presque le même, et elles avaient seulement, comme par une harmonie convenable avec la saison, revêtu les cheveux gris qui étaient leur parure d'automne⁶⁹⁹.

⁶⁹⁶ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 213.

⁶⁹⁷ *RTP*, IV, 519. La citation dans la phrase précédente est tirée de la même page.

⁶⁹⁸ *RTP*, IV, 505.

⁶⁹⁹ *RTP*, IV, 525.

Ces personnages ne semblent pas avoir atteint un âge très avancé – leurs cheveux et leurs barbes sont gris, ou ont des parties blanches, mais ils ne sont pas encore devenus entièrement blancs. Cela correspond aux saisons évoquées : la fin de l'été et le début de l'automne voient commencer la métamorphose des feuilles qui se terminera par la chute des feuilles et l'arrivée de la neige – c'est-à-dire un âge plus avancé et le rapprochement de la mort.

Dans la section sur les transformations et les accumulations théâtrales, sculpturales et picturales, nous avons évoqué la question de savoir si les déguisements peuvent être considérés comme des couches temporelles et donc comme illustrant le côté accumulateur du temps⁷⁰⁰. Quand les déguisements ne sont pas mentionnés, comme c'est le cas dans les deux passages cités dans le paragraphe dernier, il nous semble qu'il est plutôt question d'une transformation⁷⁰¹. Cela se voit aussi un peu plus tard dans le « Bal de têtes », quand les couleurs automnales sont associées à des changements plus profonds : « Ceux-là, en vieillissant, semblaient avoir une personnalité différente, comme ces arbres dont l'automne, en variant leurs couleurs, semble changer l'essence⁷⁰². » Il est question ici d'un groupe de personnages qui étaient « insupportables » mais qui ont « perdu à peu près tous leurs défauts » avec l'âge⁷⁰³. Le changement de couleur semble donc aller de pair avec une transformation plus profonde chez ces personnages.

Dans les passages où il est question de l'automne, le vieillissement ne semble pas choquer le narrateur. Les changements subis par les personnages sont un présage de ce qui va venir, signalant l'arrivée de l'automne et le rapprochement de l'hiver, ce qui suscite une certaine mélancolie, mais qui, en même temps, semble convenir à l'étape de la vie dans laquelle se trouvent ces personnages. Pour certains, il s'agit même d'un changement souhaitable – du moins selon la perspective du narrateur. Cette image

⁷⁰⁰ Voir pp. 212-213.

⁷⁰¹ On pourrait pourtant argumenter que la présence du mot « revêtu » suggère une superposition possible, mais cela nous semble une fondation assez faible pour une telle interprétation.

⁷⁰² RTP, IV, 515.

⁷⁰³ RTP, IV, 514.

moins effrayante que beaucoup d'autres dans le « Bal de têtes » peut s'expliquer de plusieurs façons. D'abord, les personnages en question, comme nous l'avons remarqué, ne semblent pas être très âgés. Comparés au duc de Guermantes, qui a quatre-vingt-trois ans⁷⁰⁴, ces personnages n'ont pas encore vieilli autant, et l'âge mûr, associé à l'automne et ses fruits mûrs, suscite des associations plus positives que l'hiver et la décrépitude qu'il représente. Cela dit, le vieillissement, le narrateur le souligne à plusieurs reprises, se manifeste différemment chez différentes personnes. Il se peut donc que les personnages décrits comme des arbres en automne sont parmi ceux qui sont le moins affectés par le passage du temps. Il ne faut pourtant pas négliger l'effet potentiel de la prédictibilité offerte par les métaphores employées. LES PERSONNES SONT DES PLANTES et LA VIE EST UNE ANNÉE apportent toutes les deux la consolation d'un aspect cyclique au vieillissement. Chaque personnage ne le vivra qu'une seule fois, mais si tout le monde suit ce même cycle, le vieillissement devient plus saisissable, plus prévisible et donc moins choquant.

Dans le chapitre sur les métaphores picturales, nous avons évoqué le cycle des générations : les traits familiaux deviennent plus saillants avec l'âge, et le vieillissement peut donc être considéré comme un retour à une identité de clan qui promet un renouvellement, constitué par les nouvelles générations, malgré la menace de la mort⁷⁰⁵. Selon Ollivier, « l'hérédité humaine » est souvent éclairée par l'usage « d'exemples tirés du règne végétal » dans la *Recherche*⁷⁰⁶, et il y en a des exemples dans le « Bal de têtes » aussi⁷⁰⁷ :

D'ailleurs, il n'y avait pas que chez cette dernière qu'avaient apparu des traits familiaux qui jusque-là étaient restés aussi invisibles dans sa figure que ces

⁷⁰⁴ RTP, IV, 625.

⁷⁰⁵ Voir pp. 164-167.

⁷⁰⁶ Ollivier, *Proust et les sciences*, 177.

⁷⁰⁷ Le narrateur se sert de cette association pour décrire les changements sociaux aussi. La famille Guermantes, qui a admis de nouveaux membres qui ne seraient pas considérés dignes de ce nom avant, est décrite comme « ces jardins où à tout moment des fleurs à peine en bouton, et se préparant à remplacer celles qui se flétrissent déjà, se confondent dans une masse qui semble pareille, sauf à ceux qui n'ont pas toujours vu les nouvelles venues et gardent dans leur souvenir l'image précise de celles qui ne sont plus. » (RTP, IV, 548.)

parties d'une graine repliées à l'intérieur et dont on ne peut deviner la saillie qu'elles feront un jour au dehors⁷⁰⁸.

Se cachant à l'intérieur de la graine, les traits familiaux qui émergeront et qui transformeront l'apparence des personnages au fur et à mesure qu'ils vieillissent ne sont donc pas nouveaux. Dès les premières étapes de la vie – qui correspondent à la graine – ces traits sont présents, mais ils ne ressortent que quand on atteint un certain âge. La transformation n'est donc pas perçue comme une transformation totale qui efface tout ce qui a été, mais une transformation qui fait saillir d'autres traits que ceux qui ont été les plus proéminents jusque-là. Même si l'on ne peut pas deviner le moment de leur saillie, les traits familiaux et le cycle dans lequel ils entrent, offrent la même sorte de prédictibilité que le cycle de l'année et celui des plantes.

Cette idée d'un sort prévisible ne s'applique pourtant pas à tous les personnages décrits comme des plantes. Le narrateur décrit Odette ainsi :

Pour Mme de Forcheville au contraire, c'était si miraculeux, qu'on ne pouvait même pas dire qu'elle avait rajeuni, mais plutôt qu'avec tous ses carmins, toutes ses rousseurs, elle avait refleurir. [...] elle eût été, dans une exposition végétale d'aujourd'hui, la curiosité et le clou. [...] D'ailleurs, justement parce qu'elle n'avait pas changé, elle ne semblait guère vivre. Elle avait l'air d'une rose stérilisée⁷⁰⁹.

La métaphore LES PERSONNES SONT DES PLANTES est étendue ici, ouvrant d'autres possibilités que celles qu'elle présente dans des emplois plus conventionnels. Normalement, on n'applique qu'un seul cycle de la vie d'une plante à la vie humaine – c'est-à-dire le développement d'une graine en germe, puis en fleur qui fanera et qui finira par mourir. Mais le narrateur confère à Odette la possibilité de refleurir – ce qui

⁷⁰⁸ RTP, IV, 529. « Cette dernière » renvoie à Gilberte, que le narrateur prend pour sa mère, Odette. Dans la description de la petite bande, nous trouvons la même idée : « Hélas ! dans la fleur la plus fraîche on peut distinguer les points imperceptibles qui pour l'esprit averti dessinent déjà ce qui sera, par la dessiccation ou la fructification des chairs aujourd'hui en fleur, la forme immuable et déjà prédestinée de la graine. » (RTP, II, 245.)

⁷⁰⁹ RTP, IV, 528.

suggère qu'elle a déjà fleuri et puis fané du moins à un certain degré. Elle n'a donc pas subi le processus typique et unidirectionnel du vieillissement⁷¹⁰.

Selon Aude Le Roux-Kieken, il y pourtant un aspect de la description d'Odette qui suggère un certain changement : « Les tons rouges qui la caractérisent trahissent tout de même le temps qui passe sur elle et qui fait virer le rose de ses jeunes années à des couleurs plus foncées [...]»⁷¹¹. Le Roux-Kieken indique un lien entre « le rougissement des vieillards annonçant leur mort et celui de certains végétaux annonçant l'hiver⁷¹² », et elle voit donc en Odette un exemple d'un tel rougissement. Le changement de couleur d'Odette établit une similarité avec les personnages décrits dans les termes des feuilles d'automne, mais n'oublions pas que les roses et les autres fleurs ne subissent pas généralement une telle transformation. Ses nouvelles couleurs s'accordent donc difficilement avec un vieillissement naturel.

Le fait de ne pas être touché par le passage du temps – ou de « reflurir » peut sembler souhaitable dans le contexte de la *Recherche*, mais l'apparence d'Odette suscite plutôt un sentiment d'inquiétante étrangeté chez le narrateur. Elle a, nous l'avons vu, « l'air d'une rose stérilisée », et le narrateur la décrit aussi comme « une cocotte d'autrefois à jamais 'naturalisée'⁷¹³ » – c'est-à-dire conservée d'une manière artificielle et dépourvue de vivacité. Bien qu'elle ait échappé aux effets transformateurs du temps et reste plus ou moins inchangée, son atemporalité n'est pas une atemporalité vivante qui correspond à celle que le narrateur trouve dans l'art et dans la mémoire. Son reflurissement ne ressemble pas à celui d'une plante qui revient à chaque printemps, chaque fois pleine de vie, et le visage d'Odette, tout en ayant l'air jeune, peut être considéré comme une sorte de masque, aussi figé et inhibant que ceux portés par

⁷¹⁰ Notons que ce n'est pas la première fois qu'Odette semble avoir recommencé sa jeunesse : dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, elle semble « avoir tant d'années de moins qu'autrefois », mais dans cette description, les plantes ne sont pas mentionnées. (*RTP*, I, 606.)

⁷¹¹ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 219.

⁷¹² Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 197.

⁷¹³ *RTP*, IV, 526. On peut se demander pourquoi Proust a mis le mot « naturalisée » entre guillemets. Ce choix s'explique peut-être par un besoin de souligner la disparité entre le caractère naturalisé, c'est-à-dire empaillé, et donc artificiel d'Odette vieillie et le mot lui-même, qui évoque la nature et tout ce qui est naturel.

d'autres personnages. Le lien au masque ainsi que la mention de la naturalisation peuvent évoquer la mort, et en combinaison avec le visage non vieilli, celle-ci semble presque plus incompréhensible et inquiétante que dans les descriptions de personnages touchés par le passage du temps. Le reflorissement métaphorique d'Odette constitue un paradoxe : elle a reflori, mais en même temps, elle n'a pas vraiment reflori, elle reste belle, mais cette beauté n'est pas naturelle, et elle semble être à la fois vivante et morte.

Nous avons vu que les personnages vieilliss du « Bal de têtes » sont souvent décrits dans des termes défavorables, et on pourrait donc s'imaginer qu'un personnage qui a réussi à échapper au vieillissement serait plus favorablement décrit, mais la description d'Odette n'est pas entièrement valorisante. Son accrochement à une jeunesse artificielle rend sa beauté superficielle, et sa manière de conserver le passé se rapproche donc de la mémoire volontaire, qui n'est pas capable de nous faire revivre des moments du passé, mais qui nous donne accès à des souvenirs plats et figés et sans intérêt pour la quête du narrateur. Odette peut donc servir comme rappel de l'interdépendance des deux côtés du temps proustien : sans passage du temps chronométrique et sans vieillissement, il ne peut y avoir formation de souvenirs, accumulation du temps, retour au passé ou découverte du temps perdu⁷¹⁴.

Dans le chapitre sur les métaphores picturales, nous avons examiné les descriptions du prince d'Agrigente et de M. d'Argencourt, et nous avons vu que les effets du temps se sont manifestés très différemment chez ces deux hommes – le premier étant transformé, contrairement à l'autre, en une meilleure version de lui-même aux yeux du narrateur. Ils ont pourtant en commun un degré très élevé de transformation, et ils sont tous les deux décrits non seulement dans les termes de l'art pictural, mais aussi dans les termes

⁷¹⁴ Il y a d'autres personnages qui sont aussi décrits à l'aide de termes appartenant au domaine des plantes et dont les descriptions soutiennent la nécessité du vieillissement. Le sculpteur Ski n'est « pas plus modifié qu'une fleur ou un fruit qui a séché » (*RTP*, IV, 514) et certains « gens du monde » n'ont pas été mûris par la vieillesse : « Ils n'étaient pas des vieillards, mais des jeunes gens de dix-huit ans extrêmement fanés. » (*RTP*, IV, 514.) Comme Odette, ces personnages ont échappé aux pires effets néfastes du temps, mais ils semblent en même temps avoir manqué les côtés agréables, et tout en restant plus ou moins semblables aux versions jeunes d'eux-mêmes, ils sont séchés et fanés – ce qui suggère une perte de vivacité semblable à celle suggérée par la formulation « rose stérilisée » que l'on trouve dans la description d'Odette. En plus de la perte de vivacité, la formulation « fruit qui a séché » suggère, selon Mireille Naturel, une « fécondation non réalisée », c'est-à-dire un statut d'artiste raté, car « Proust aime à évoquer la création artistique en des termes empruntés à la botanique ». (Mireille Naturel, « Le Célibataire de l'art proustien. Un héritage flaubertien ? », *Revue d'études proustiennes* 12 (2020) : 135-136.)

entomologiques. La transformation du prince d'Agrigente est décrite comme « une métamorphose analogue à celle des insectes » qui « avait dû nécessiter un véritable éclatement de la frêle chrysalide que j'avais connue »⁷¹⁵. Nous retrouvons cette métamorphose dans la description de M. d'Argencourt :

[...] il me semblait que l'être humain pouvait subir des métamorphoses aussi complètes que celles de certains insectes. J'avais l'impression de regarder derrière le vitrage instructif d'un muséum d'histoire naturelle ce que peut être devenu l'insecte le plus rapide, le plus sûr en ses traits, et je ne pouvais pas ressentir les sentiments que m'avait toujours inspirés M. d'Argencourt devant cette molle chrysalide, plutôt vibratile que remuante⁷¹⁶.

Les changements décrits à l'aide de la métaphore conceptuelle LES PERSONNES SONT DES INSECTES sont plus profonds et plus surprenants que ceux décrits comme les étapes du cycle de vie d'une plante, et ils nécessitent, dans le cas du prince, la destruction de celui qu'il a été.

La différence entre les trajectoires du prince d'Agrigente et de M. d'Argencourt se reflète dans l'emploi fait par le narrateur de la métaphore entomologique dans les deux cas : le prince, qui a bénéficié du passage du temps, est sorti de sa chrysalide, alors que M. d'Argencourt, qui a été réduit en un « gaga⁷¹⁷ » « débarrassé [...] de toute âme consciente⁷¹⁸ », est devenu une chrysalide molle et vibratile. Le prince suit donc le développement des insectes tel qu'il se produit dans la nature, ainsi que selon une réalisation conventionnelle de la métaphore LES PERSONNES SONT DES INSECTES : le fait de sortir de sa chrysalide peut avoir le sens « [a]tteindre son niveau d'épanouissement et de maturité⁷¹⁹ ». Pour M. d'Argencourt, en revanche, le narrateur étend la métaphore pour pouvoir s'en servir en décrivant le développement opposé de ce personnage. Nous

⁷¹⁵ RTP, IV, 512.

⁷¹⁶ RTP, IV, 501.

⁷¹⁷ RTP, IV, 501.

⁷¹⁸ RTP, IV, 502.

⁷¹⁹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Chrysalide, » consulté 3 septembre 2020, cnrtl.fr/definition/chrysalide. Cette expression fait peut-être surtout penser au développement des personnes plus jeunes, comme le suggère une autre réalisation conventionnelle de la métaphore en question, « [l]e chrysalide », qui signifie « [l]e dans l'état intermédiaire entre adolescence et l'âge adulte », et on pourrait donc argumenter qu'en décrivant le prince comme récemment sorti de sa chrysalide, le narrateur étend déjà un peu la métaphore conceptuelle.

avons déjà, dans le chapitre sur les métaphores picturales, évoqué l'absurdité associée au vieillissement de M. d'Argencourt, et ce renversement du cycle de vie de l'insecte peut être considéré comme un des éléments qui contribuent à ce caractère absurde. Remarquons aussi que la chrysalide occupe différentes fonctions dans différentes descriptions ailleurs dans la *Recherche* : chez la tante Léonie a « commencé [...] ce grand renoncement de la vieillesse qui se prépare à la mort, s'enveloppe dans sa chrysalide⁷²⁰ », Odette, en devenant moins charmante aux yeux de Swann, se cache « sous cette chrysalide nouvelle⁷²¹ » et en réfléchissant à l'amour, le narrateur se dit : « [...] sous la chrysalide de douleurs et de tendresses qui rend invisibles à l'amant les pires métamorphoses de l'être aimé, le visage a eu le temps de vieillir et de changer⁷²². »

Pour Aude Le Roux-Kieken, la chrysalide qu'est devenu M. d'Argencourt constitue

une image originale, celle du retour au cocon originel et protecteur, qui transforme le vieillard en lépidoptère, le promettant paradoxalement à une renaissance prochaine sous une autre forme alors que manifestement son seul avenir est dans la mort⁷²³.

Même si elle conclut que la transformation d'Argencourt est surtout une « molle et dégradante régression [...] qui évoque un processus de momification⁷²⁴ », elle admet la possibilité d'une interprétation plus réconfortante, soulignant ainsi le caractère double du vieillissement dans la *Recherche*. En ce qui concerne le prince d'Agriente, embelli par le passage du temps et ayant pris « une corpulence inconnue, robuste, presque guerrière⁷²⁵ », sa métamorphose peut aussi être considérée comme un essai de tenir à distance la mort :

⁷²⁰ RTP, I, 141.

⁷²¹ RTP, I, 287.

⁷²² RTP, IV, 22.

⁷²³ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 324-325.

⁷²⁴ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 325.

⁷²⁵ RTP, IV, 512.

[Les êtres humains] imitent aussi la technique d'intimidation des insectes : Agrigente vieilli s'arme et se caparaçonne pour donner l'illusion d'être bien défendu contre la mort qui l'emportera pourtant inéluctablement, tout comme le font les insectes, parfois pourvus d'attributs guerriers qui ne sont souvent que d'inoffensifs outils au rôle seulement dissuasif⁷²⁶.

Curieusement, la robustesse du prince devient alors en elle-même un signe de la menace de l'âge.

L'image de l'insecte est selon Le Roux-Kieken « une des grandes images macabres ambivalentes du roman proustien », associée non seulement au vieillissement, mais aussi à l'hérédité et à la création artistique⁷²⁷. Elle englobe donc plusieurs tensions, tels que « le paradoxe de la permanence de l'identité associée à un bouleversement complet de l'apparence » qui « s'apparente profondément aux processus de métamorphose entomologique »⁷²⁸. Rappelons que le prince d'Agrigente est décrit dans le même paragraphe que les personnages dont les portraits créés par le temps artiste sont « reconnaissables » tout en n'étant « pas ressemblants »⁷²⁹. L'insecte est aussi

[...] d'une part le symbole de celui qui s'enferme, se recroqueville, se sacrifie sans hésitation, sans états d'âme : un symbole d'austérité, d'autarcie, un exemple macabre. Mais d'autre part, il est aussi souvent le signe d'une puissance vitale : il est celui qui donne la vie en pondant ses œufs et en les nourrissant, même s'il tue à cette fin ; il est celui qui apporte la vie en fécondant les fleurs [...]. Il est enfin un symbole de liberté, d'allègement [...]⁷³⁰.

M. d'Argencourt et le prince d'Agrigente peuvent être considérés comme illustrant ces deux interprétations de l'insecte – l'un s'enfermant dans sa chrysalide, l'autre l'ayant éclatée.

⁷²⁶ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 367.

⁷²⁷ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 248. Nous n'entrerons pas dans les détails de la fonction de l'insecte comme image de la création artistique puisque celle-ci ne se rapporte pas directement au vieillissement. Voir Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 310-316. pour son analyse.

⁷²⁸ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 337.

⁷²⁹ *RTP*, IV, 513. Voir pp. 160-162.

⁷³⁰ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 306.

Comme le cycle de vie des plantes, celui des insectes est observable dans la nature, et on pourrait donc s'attendre à ce que la métaphore en question attribue une même sorte de prédictibilité au vieillissement. Pourtant, cela ne semble pas être le cas. Une partie de l'explication se trouve peut-être dans le fait que beaucoup de plantes sont des plantes vivaces qui reviennent tous les ans, ce qui souligne leur caractère cyclique. De plus, chaque étape de ce cycle – la pousse, le bourgeon, la fleur – étant visible et assez semblable à la précédente, il est peut-être plus saisissable que le cycle des insectes dans lequel les transformations, qui sont fondamentales, se font dans l'œuf et dans la chrysalide. Il s'agit donc d'un processus plus énigmatique, et en l'associant au vieillissement, le narrateur met l'accent sur cette caractéristique du développement des personnages.

Le caractère énigmatique, absurde et surprenant du vieillissement décrit dans les termes entomologiques peut aussi être associé à la peur instinctive inspirée chez les êtres humains par certains insectes. Contrairement aux fleurs qui évoquent conventionnellement la beauté, les insectes font plutôt penser à la laideur et ne sont pas généralement appréciés dans la même mesure que les plantes. En décrivant les personnages vieillissants comme des insectes, le narrateur joue sur ces connotations pour donner une image du vieillissement comme un phénomène duquel il vaut mieux se distancier.

Géologie et polypiers

En se servant des domaines des plantes et des insectes – organismes qui changent de forme au cours de leur vie – le narrateur rend compte surtout des métamorphoses subies par les personnages vieillissants de la *Recherche*. Il y a, dans le « Bal de têtes » d'autres métaphores naturelles, qui mettent davantage l'accent sur le côté accumulateur du temps. Nous examinerons ici quelques passages dans lesquels le narrateur emploie des métaphores géologiques ainsi que des métaphores créant un lien entre le vieillissement des êtres humains et le fonctionnement des polypiers.

L'association des personnages âgés aux paysages revient plusieurs fois dans le « Bal de têtes ». Nous avons déjà examiné certains passages où celle-ci figure, tels que la

description du duc de Guermantes comme un rocher⁷³¹, les « sommets montagneux » évoqués dans la section sur les métaphores théâtrales, sculpturales et picturales⁷³² et le « paysage humain⁷³³ » rendu mélancolique par le changement de couleur des cheveux. Pourtant, c'est en décrivant des femmes non-identifiées que le narrateur introduit la métaphore conceptuelle LES VISAGES SONT DES PAYSAGES, s'appuyant sur la métaphore conventionnelle LES CORPS SONT DES PAYSAGES qui permet de décrire les contours du corps et donc du visage comme ceux d'un paysage. Les transformations de ces femmes sont décrites comme des processus géologiques :

Les femmes tâchaient à rester en contact avec ce qui avait été le plus individuel de leur charme, mais souvent la matière nouvelle de leur visage ne s'y prêtait plus. On était effrayé, en pensant aux périodes qui avaient dû s'écouler avant que s'accomplît une pareille révolution dans la géologie d'un visage, de voir quelles érosions s'étaient faites le long du nez, quelles énormes alluvions au bord des joues entouraient toute la figure de leurs masses opaques et réfractaires⁷³⁴.

Notons d'abord que les érosions dont il est question dans ce passage peuvent évoquer des questions similaires à celles que nous avons abordées dans le chapitre sur les métaphores sculpturales ainsi que dans la section sur les métaphores puisant dans le domaine de l'art du présent chapitre⁷³⁵, concernant l'érosion et l'effritement comme transformation et destruction, mais aussi, à cause de la lenteur de ces processus, comme une sorte d'accumulation. Cette tension devient encore plus prononcée quand il est question d'abord d'« érosions » et ensuite d'« alluvions ». Le temps ou le vieillissement sont donc envisagés comme les forces naturelles qui, d'un côté, liment les paysages que sont les visages, détachant des éléments et détruisant ainsi certains

⁷³¹ Voir le chapitre sur cette description. L'érosion du rocher qu'est le duc constitue certes un processus géologique, mais comme nous l'avons montré, c'est l'art qui est le domaine source le plus important dans le passage en question, et le rocher lui-même est fortement associé à la peinture romantique. Nous n'aborderons donc pas ce passage ici.

⁷³² Voir p. 213.

⁷³³ *RTP*, IV, 505. Voir p. 220.

⁷³⁴ *RTP*, IV, 524.

⁷³⁵ Voir pp. 197-198 et 214-215.

traits, mais qui de l'autre côté, déposent des sédiments temporels, créant ainsi de nouveaux traits et un nouveau paysage.

Les alluvions créées par le vieillissement sont dites énormes, et l'ajout de celles-ci dans un visage montrent clairement que l'accumulation constitue aussi une transformation, mais une transformation qui n'anéantit pas ce qui a été. On s'imagine qu'en dessous des sédiments déposés au bord des joues se trouve le visage qu'on avait connu, il y a longtemps. Comme le fait remarquer Davide Vago en examinant le passage en question ici ainsi que d'autres qui évoquent les mêmes domaines,

La géologie brute n'est pas sans rapport avec la littérature : comme on peut lire les strates géologiques d'un rocher, et arriver par conséquent à établir sa datation, de même on peut « lire » ces débris minéraux comme des pages de parchemin, que le Temps a brunies⁷³⁶.

Cette description des longs processus géologiques traduit la peur du narrateur devant la manifestation du temps depuis sa dernière rencontre avec ces personnages, mais l'image des alluvions peut avoir un effet réconfortant, à la fois parce qu'elle permet d'envisager les profondeurs du moi comme préservées et du fait du rapport de la géologie avec la littérature. Le temps ou le vieillissement deviennent alors des écrivains, et les personnages – leurs œuvres – peuvent être lus par le narrateur.

Le narrateur se sert de métaphores géologiques pour décrire non seulement les changements physiques des visages, mais aussi pour décrire la sédimentation du temps passé dans la mémoire. Comme le montre Reino Virtanen, l'analogie entre la mémoire et les strates géologiques se retrouve à plusieurs reprises au cours de la *Recherche*⁷³⁷, par exemple vers la fin de « Combray », où il est question de la formation des roches ou des marbres de la mémoire⁷³⁸. Dans le « Bal de têtes », le narrateur se sert de la

⁷³⁶ Vago, « Marguerite Yourcenar et Proust, » 148.

⁷³⁷ Reino Virtanen, « Proust's Metaphors from the Natural and the Exact Sciences, » *PMLA : Publications of the Modern Language Association of America* 69, no. 5 (1954) : 1039.

⁷³⁸ *RTP*, I, 184. Diane R. Leonard a montré comment ce passage ressemble à un passage dans *The Seven Lamps of Architecture* de Ruskin, et elle suggère donc que l'emploi de l'image de la stratification géologique pour décrire la formation des souvenirs dans la *Recherche* a été inspiré par cet auteur si important pour Proust. (Leonard, « Proust and Ruskin, » 424.)

métaphore conceptuelle LA MÉMOIRE EST UN BASSIN MINIER pour décrire le travail qui l'attend :

Je savais très bien que mon cerveau était un riche bassin minier, où il y avait une étendue immense et fort diverse de gisements précieux. Mais aurais-je le temps de les exploiter ? J'étais la seule personne capable de le faire. Pour deux raisons : avec ma mort eût disparu non seulement le seul ouvrier mineur capable d'extraire ces minerais, mais encore le gisement lui-même [...] ⁷³⁹.

Principalement centré sur le travail du mineur, ce passage sous-entend pourtant une conception du vieillissement comme une accumulation de souvenirs ou de « gisements précieux ». Étant donné l'âge mûr du narrateur, ceux-ci constituent au moment de la matinée Guermantes « un riche bassin minier », « une étendue immense et fort diverse ». Les événements vécus ne disparaissent pas, mais se déposent en des couches superposées auxquelles on peut avoir accès plus tard, si l'on sait comment y arriver. Après ses réflexions dans la bibliothèque et les révélations dans le salon, le narrateur sait qu'il faut se servir de ses souvenirs pour écrire son roman – il doit extraire les minerais du bassin minier qu'est son cerveau ⁷⁴⁰. Pour Anne Simon, l'image du bassin minier exprime non seulement le fonctionnement de la mémoire, mais aussi le lien entre le moi et le temps :

Cette figuration tellurique de la subjectivité fait de la profondeur la dimension qui permet non seulement de représenter le moi, mais aussi le temps – pour la bonne raison qu'ils sont indéfectiblement liés ⁷⁴¹.

Elle soutient aussi que « l'essence » que cherche le narrateur est une essence tensionnelle, qui est à trouver dans « la découverte de la surimpression de nos moi ⁷⁴² » – c'est-à-dire la découverte de la profondeur temporelle des personnages, toujours en développement.

⁷³⁹ RTP, IV, 614.

⁷⁴⁰ L'image de l'artiste comme mineur se retrouve dans un poème de Henrik Ibsen – « Le Mineur » – qui aurait été publié en français en 1914. (Henrik Ibsen, « Le Mineur, » dans *Programme de John Gabriel Borkmann* (Odéon - Théâtre de l'Europe, 1993), 5, 30.) Nous ne pouvons pas savoir si Proust a lu ce poème, mais nous constatons la présence d'un lien intertextuel – qu'il soit voulu ou non.

⁷⁴¹ Simon, *La Rumeur des distances traversées*, 237.

⁷⁴² Simon, « L'Incorporation du temps, » 169.

La descente du narrateur dans le bassin minier qu'est son cerveau est un mouvement vertical. Selon William C. Carter, l'axe vertical indique toujours, chez Proust, la créativité – qu'il s'agit d'une descente comme celle décrite dans le passage sur le mineur ou d'une ascension qui permet d'avoir une vue d'ensemble de la société et du monde⁷⁴³. En se plongeant dans ses souvenirs, accumulés avec l'âge, le narrateur pourra s'en servir par la suite pour écrire son roman.

Il y a dans le « Bal de têtes » deux passages dans lesquels le narrateur se sert de la métaphore conceptuelle LES PERSONNES SONT DES POLYPIERS. Le premier concerne la tension entre l'identité individuelle et l'identité familiale :

Ces changements étaient, en effet, d'habitude ataviques, et la famille – parfois même – chez les Juifs surtout – la race – venait boucher ceux que le temps avait laissés en s'en allant là. D'ailleurs ces particularités, devais-je me dire qu'elles mourraient ? J'avais bien considéré toujours notre individu, à un moment donné du temps, comme un polypier où l'œil, organisme indépendant bien qu'associé, si une poussière passe, cligne sans que l'intelligence le commande, bien plus, où l'intestin, parasite enfoui, s'infecte sans que l'intelligence l'apprenne, et pareillement pour l'âme, mais aussi dans la durée de la vie, comme une suite de moi juxtaposés mais distincts qui mourraient les uns après les autres ou même alterneraient entre eux, comme ceux qui à Combray prenaient pour moi la place l'un de l'autre quand venait le soir. Mais aussi j'avais vu que ces cellules morales qui composent un être sont plus durables que lui⁷⁴⁴.

Plusieurs critiques ont signalé la pluralité du moi suggérée par ce passage, tels que Virtanen⁷⁴⁵ et Simmons, qui y voit aussi une expression du microcosme constitué par chaque individu⁷⁴⁶. Pour Wilcox, il s'agit d'une dissolution de l'identité⁷⁴⁷, et Mercurio considère le polypier proustien comme « *a vegetal, mobile and collective identity that*

⁷⁴³ Carter, *The Proustian Quest*, 218.

Rappelons que dans l'épisode de la madeleine, le souvenir de Combray « monte lentement » de la « grande profondeur » de la mémoire du narrateur (*RTP*, I, 45). L'axe vertical est donc important pour la mémoire involontaire aussi, et établit comme tel dès le début de l'œuvre.

⁷⁴⁴ *RTP*, IV, 516.

⁷⁴⁵ Virtanen, « Proust's Metaphors from the Natural and the Exact Sciences, » 1056.

⁷⁴⁶ Laurence Simmons, « Towards a Philosophy of the Polyp, » dans *Animals and Agency : An Interdisciplinary Exploration*, éd. Sarah E. McFarland et Ryan Hediger (Leiden : Brill, 2009), 369-370.

⁷⁴⁷ Donald J. Wilcox, *The Measure of Times Past : Pre-Newtonian Chronologies and the Rhetoric of Relative Time* (Chicago : The University of Chicago Press, 1987), 257-258.

*has no guiding center*⁷⁴⁸ ». Ainsi, ils rendent compte des organismes indépendants mais associés qui nous constituent, et la « suite de moi juxtaposés mais distincts », mais sans aborder la question du rôle joué par le vieillissement.

Le squelette d'un polype – le polypier – est formé par sécrétion⁷⁴⁹. Quand un polype meurt, il laisse ce squelette calcaire, qui devient la fondation pour de nouveaux polypes et leur squelette. C'est ainsi que les polypiers finissent par créer, au fil du temps, les structures énormes que sont les récifs : chaque individu contribue au développement de la colonie. Ce développement correspond donc très clairement à une accumulation, et en créant un lien entre les polypiers et les morts successives de ses différents moi, le narrateur suggère qu'il en est de même pour le vieillissement des êtres humains. Vers la fin du « Bal de têtes », le temps est décrit directement comme une sécrétion : « [...] ce temps si long [...] avait [...] été vécu, pensé, sécrété par moi [...] »⁷⁵⁰. Le narrateur s'envisage donc lui-même comme un organisme qui semble créer son propre polypier en accumulant le temps qu'il vit. De plus, le fait que les différents moi du narrateur ne font pas que se succéder – ils peuvent s'alterner entre eux – suggère qu'ils ne disparaissent pas – ils restent des parties de la colonie des polypes (ou des moi) qui constituent le polypier (ou le narrateur).

Il ne faut pas ignorer le contexte dans lequel on trouve cette image du polypier. Il est question dans ce passage de l'émergence, avec l'âge, de traits familiaux. Le polypier sert donc à expliquer la communauté de différents moi qui constituent une personne, mais aussi la communauté qu'est la famille ou même « la race ». En créant progressivement son squelette, le polype se fond de plus en plus dans le polypier ou même le récif, comme c'est le cas pour les personnages vieillissants de la *Recherche*. Il s'agit donc d'une désindividualisation, mais comme nous l'avons vu dans le chapitre sur les métaphores picturales, le caractère cyclique de celle-ci, l'idée d'appartenir à un

⁷⁴⁸ Gregory John Mercurio, « Proust's Medusa : Ovid, Evolution and Modernist Metamorphosis » (Thèse de doctorat, The City University of New York, 2015), 191.

⁷⁴⁹ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Polype, » consulté le 27 avril 2020, cnrtl.fr/definition/polype et « Polypier, » consulté le 27 avril 2020, cnrtl.fr/definition/polypier.

⁷⁵⁰ *RTP*, IV, 624.

organisme plus grand que l'individu, peut être réconfortant en rendant le vieillissement plus facile à comprendre et à accepter⁷⁵¹.

Nous avons, dans les chapitres consacrés aux métaphores sculpturales et picturales, évoqué la description de la petite bande de filles que le narrateur rencontre dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*⁷⁵². À ce moment-là, ces filles sont encore trop jeunes pour avoir développé des identités individuelles, et elles se trouvent donc au début du cycle qui leur conférera une personnalité propre, avant de laisser l'identité familiale prendre le dessus vers la fin de leur vie. Dans cette description, le narrateur se sert de l'image du polypier :

Comme ces organismes primitifs où l'individu n'existe guère par lui-même, est plutôt constitué par le polypier que par chacun des polypes qui le composent, elles restaient pressées les unes contre les autres⁷⁵³.

Selon Edward J. Hughes, le processus d'individualisation qui aura lieu, surtout pour Andrée et Albertine, est associé au développement de la relation entre le narrateur et les jeunes filles ; quand le narrateur apprend à mieux les connaître, il reconnaît les différences qui les séparent⁷⁵⁴. Cela est sans doute un aspect important pour l'individualisation des ces filles, mais, comme nous l'avons montré, elle doit aussi être considérée comme associée au fait qu'elles grandissent et vieillissent.

Samuel M. Weber commence son article « The Madrepore » par plusieurs citations qui affirment la préférence de Proust pour des images botaniques par rapport aux images zoologiques, et il continue par l'introduction du madrépore – qui est un type de corail – comme un intermédiaire, à la fois « *animal, vegetable and mineral, living and dead, producer and product*⁷⁵⁵ ». Le polypier englobe donc des tensions qui reflètent les

⁷⁵¹ Voir pp. 164-167.

⁷⁵² Voir pp. 117, 147 et 165.

⁷⁵³ *RTP*, II, 180.

⁷⁵⁴ Edward J. Hughes, *Marcel Proust : A Study in the Quality of Awareness* (Cambridge : Cambridge University Press, 1983), 111-113.

⁷⁵⁵ Samuel M. Weber, « The Madrepore, » *MLN* 87, no. 7 (1972) : 916.

paradoxes du vieillissement et se rapproche surtout des métaphores sculpturales et de celles qui puisent dans le domaine du masque, où il y a aussi une métamorphose de la chair humaine et vivante en une matière dure. Ces métaphores, nous l'avons vu, sont aussi employées pour décrire l'hésitation que les personnages vieillissants peuvent susciter chez le narrateur à cause du durcissement des visages qui leur donne l'air de ne pas être vivants.

Le polypier revient vers la fin du « Bal de têtes », mais dans un contexte assez différent :

Il fallait partir en effet de ceci que j'avais un corps, c'est-à-dire que j'étais perpétuellement menacé d'un double danger, extérieur, intérieur. Encore ne parlais-je ainsi que pour la commodité du langage. Car le danger intérieur, comme celui d'hémorragie cérébrale, est extérieur aussi, étant du corps. Et avoir un corps, c'est la grande menace pour l'esprit. La vie humaine et pensante, dont il faut sans doute moins dire qu'elle est un miraculeux perfectionnement de la vie animale et physique, mais plutôt qu'elle est une imperfection, encore aussi rudimentaire qu'est l'existence commune des protozoaires en polypiers, que le corps de la baleine, etc., dans l'organisation de la vie spirituelle. Le corps enferme l'esprit dans une forteresse ; bientôt la forteresse est assiégée de toutes parts et il faut à la fin que l'esprit se rende⁷⁵⁶.

Pour Virtanen, les métaphores ayant comme domaine source des êtres primitifs, tels que les polypes, reflètent « *the pathos of man's subjection to biology, and more particularly, the author's own servitude to illness*⁷⁵⁷ ». Les capacités créatrices du narrateur n'empêchent pas sa mortalité et sa dépendance du corps. L'accumulation représentée par la sécrétion du squelette du polype ou par la création du bassin minier assure la survie du temps passé, et le cycle ainsi que l'appartenance familiale peuvent atténuer la peur, mais la mort finira par effacer l'individu et ses souvenirs.

Contrairement aux métaphores artistiques, les métaphores naturelles ne présupposent pas au même degré la présence d'un agent qui travaille délibérément pour effectuer des changements que cet agent semble avoir envisagés préalablement, mais plutôt des forces impersonnelles de la nature. La transformation des personnages suit plutôt un

⁷⁵⁶ RTP, IV, 612-613.

⁷⁵⁷ Virtanen, « Proust's Metaphors from the Natural and the Exact Sciences, » 1040.

cycle que l'on reconnaît à partir de différents phénomènes naturels. Ce caractère cyclique, nous l'avons vu, confère aussi aux métaphores naturelles du vieillissement une certaine prévisibilité, ce qui les distingue aussi des métaphores artistiques, étant donné que les intentions d'un artiste (malveillant ou bienveillant) ne sont pas forcément faciles à identifier, même après la réalisation de son œuvre. Cela dit, le narrateur peut aussi dénaturer des métaphores naturelles en les étendant justement pour rompre avec les attentes du lecteur et créer un effet d'inquiétante étrangeté, comme c'est le cas pour la description d'Odette en rose stérilisée.

La métaphore conceptuelle LES PERSONNES SONT DES POLYPIERS englobe plusieurs aspects du vieillissement proustien. Il est question dans les passages où le narrateur s'en sert, d'une accumulation du temps, d'un durcissement associé au vieillissement, des morts successives de moi, d'alternance entre différents moi, et de l'émergence de traits familiaux. De plus, la tension entre les règnes animal, végétal et minéral, et celle entre l'organisme vivant et le squelette mort qu'il produit, reflètent les tensions inhérentes au vieillissement proustien.

Accumulation comme perspective dominante de l'*explicit* de la *Recherche*

Vers la fin du « Bal de têtes », le narrateur évoque le temps qui suit la matinée Guermantes – le travail d'écriture, la maladie et la menace de la mort. À peu près cinq pages avant le dernier mot de la *Recherche*, il retourne à la matinée, ce qui se voit par des formulations telles que « tout à l'heure dans la bibliothèque » et « aujourd'hui même »⁷⁵⁸. Dans les premiers paragraphes après le retour à la matinée, le narrateur continue sa réflexion sur l'écriture, ses forces déclinantes, et l'impact sur lui de la matinée ainsi que du drame de coucher et de ses relations avec Albertine. Cette réflexion se poursuit jusqu'à la fin de l'œuvre, mais à partir du moment où le narrateur déclare qu'il décrira dans son livre « l'homme comme ayant la longueur non de son

⁷⁵⁸ RTP, IV, 621-622.

corps mais de ses années⁷⁵⁹ », il se tourne encore vers le temps et le vieillissement. L'accumulation suggérée par cette formulation, et évoquée encore plus directement dans la phrase suivante où il est question de la « place sans cesse accrue dans le Temps⁷⁶⁰ » qu'occupent les êtres humains, imprègne l'*explicit* de la *Recherche*. Nous tenterons, dans cette section, d'éclairer les différentes réalisations de la métaphore conceptuelle LE VIEILLISSEMENT EST UNE ACCUMULATION qui s'y trouvent et leurs implications pour la conception du vieillissement dans l'œuvre de Proust.

Nous avons vu que le paragraphe examiné dans le chapitre sur le duc de Guermantes constitue une unité textuelle structurée par ses métaphores. Il est question du duc dans les paragraphes suivants aussi, mais le langage y est moins dense et l'emploi de métaphores moins complexe, ce qui permet d'isoler le premier paragraphe de la description. Quant à l'*explicit* de la *Recherche*, les mêmes métaphores sont dispersées dans plusieurs paragraphes. De plus, le narrateur donne des exemples et revient à des souvenirs d'enfance, ce qui fait qu'il serait difficile d'isoler une partie du texte pour en faire une analyse aussi approfondie que celle de la description du duc. Nous examinerons donc des passages tirés des cinq derniers paragraphes de la *Recherche*⁷⁶¹. En nous permettant de prendre en compte la visée de la présente analyse, nous considérons que l'*explicit* commence avec la phrase « Et même si je n'avais pas le loisir de préparer [...]»⁷⁶² » et qu'il se poursuit jusqu'au dernier mot de l'œuvre. Dans cette partie de la *Recherche*, le réseau métaphorique devient de plus en plus complexe jusqu'au dernier paragraphe⁷⁶³, et nous nous concentrerons donc particulièrement sur celui-ci – surtout dans les sections sur le temps vertigineux et le temps élargissant.

⁷⁵⁹ RTP, IV, 623.

⁷⁶⁰ RTP, IV, 623.

⁷⁶¹ RTP, IV, 622-625.

⁷⁶² RTP, IV, 622. (Cette phrase se trouve dans la seconde moitié du premier des cinq derniers paragraphes.)

⁷⁶³ RTP, IV, 624-625.

Temps porté

Le temps accumulé peut se manifester comme une sorte de fardeau⁷⁶⁴ porté par le personnage vieilli. Cette image se retrouve plus tôt dans le « Bal de têtes », dans la description de la princesse de Nassau qui « portait légèrement sous sa robe [...] les souvenirs un peu embrouillés de ce passé innombrable⁷⁶⁵ », ainsi que dans une réflexion suscitée par le nouveau statut social de Bloch, qui pourtant « porte en lui-même la continuité de sa vie qui le relie au passé⁷⁶⁶ ». Elle revient aussi plusieurs fois dans les dernières pages de la *Recherche* après l'annonce faite par le narrateur de sa résolution de décrire l'homme « comme devant, tâche de plus en plus énorme et qui finit par le vaincre, les [ses années] traîner avec lui quand il se déplace⁷⁶⁷ ». Cette résolution est le résultat des révélations que le narrateur a eues pendant la matinée. Avant de prendre conscience du potentiel de la mémoire involontaire dans la bibliothèque et avant d'être confronté aux personnages vieillissants ayant accumulé des couches de temps, il ignorait l'existence de ce fardeau, mais en entendant de nouveau, alors que les invités parlent autour de lui, le tintement de la sonnette de la porte du jardin à Combray, il découvre non seulement ce bruit et la situation qui y est associée, mais « tout ce passé indéfiniment déroulé que je ne savais pas que je portais⁷⁶⁸ » – c'est-à-dire tout ce qui s'est passé depuis ce tintement et jusqu'à la matinée Guermentes.

La charge du temps accumulé ne peut pas être déposée : « [...] je ne pouvais me mouvoir sans le [tout ce temps si long] déplacer [...]»⁷⁶⁹. Elle semble tout au contraire

⁷⁶⁴ Le « fardeau des ans » est une expression métaphorique conventionnelle, selon laquelle le temps est « pénible à supporter » (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Fardeau, » consulté le 10 septembre 2020, cnrtl.fr/definition/fardeau). Comme nous le verrons dans cette section, les fardeaux temporels des personnages vieillissants du « Bal de têtes » ne sont pas toujours pénibles à porter, et l'on peut donc considérer que la métaphore conceptuelle conventionnelle LE TEMPS VÉCU EST UN FARDEAU est élaborée pour inclure des fardeaux différents.

⁷⁶⁵ RTP, IV, 557.

⁷⁶⁶ RTP, IV, 544.

⁷⁶⁷ RTP, IV, 623.

⁷⁶⁸ RTP, IV, 624.

⁷⁶⁹ RTP, IV, 624.

être attachée aux personnages vieilliss, ce qui se voit dans des formulations telles que « cette notion du temps incorporé, des années passées non séparées de nous⁷⁷⁰ » ou « cet instant ancien tenait encore à moi⁷⁷¹ ». On peut donc imaginer le temps comme un fardeau qui s'attache au corps humain, mais en même temps, les corps humains « contiennent [...] les heures du passé⁷⁷² », les portant en eux-mêmes, comme le suggèrent beaucoup d'expressions métaphoriques telles que celle du bassin minier examinée ci-dessus. Les corps prennent alors un double statut par rapport au temps, comme les carafes plongées dans la Vivonne le font par rapport à l'eau – ce que Genette a montré dans son article « Métonymie chez Proust »⁷⁷³. Ils contiennent le temps en même temps qu'ils « baignent⁷⁷⁴ » dans le temps – ils accumulent le temps à la fois en eux, comme des souvenirs, et sur leurs corps, comme des marques du vieillissement.

Parfois, la charge du temps ne semble pas beaucoup peser sur les personnages. La princesse de Nassau porte ses souvenirs « légèrement », et dans plusieurs autres descriptions, il n'est pas vraiment question du poids du temps accumulé. Le narrateur, n'étant pas encore très âgé, n'était même pas conscient de son fardeau avant la matinée Guermites. Dans d'autres cas, pourtant, surtout chez des personnages plus âgés que le narrateur, le vieillissement semble correspondre à un alourdissement. Quand il faut « traîner » ses années, quand cette « tâche [devient] de plus en plus énorme et finit par [...] vaincre » l'être, l'accumulation du temps immobilise les personnages âgés, les ramenant de plus en plus près de la terre et de la mort⁷⁷⁵. L'accumulation du temps constitue donc un aspect du processus néfaste du vieillissement, même si elle fournit aussi la possibilité de retrouver des moments vécus et de revivre son passé perdu.

⁷⁷⁰ RTP, IV, 623.

⁷⁷¹ RTP, IV, 624. Plus tôt dans le « Bal de têtes », il est aussi question du « fil de notre personnalité identique [qui] attache à elle, aux époques successives, le souvenir des sociétés où nous avons vécu » (RTP, IV, 543).

⁷⁷² RTP, IV, 624.

⁷⁷³ Genette, « Métonymie chez Proust, » 53-54.

⁷⁷⁴ RTP, IV, 510.

⁷⁷⁵ Cela évoque des expressions métaphoriques que l'on trouve ailleurs dans le « Bal de têtes », comme les « semelles de plomb » attachées aux pieds du prince de Guermites (RTP, IV, 499) ainsi qu'à ceux de certains personnages non-identifiés (RTP, IV, 512).

Temps vertigineux

Dans les premières pages de la *Recherche*, qui décrivent le vacillement entre sommeil et éveil, le narrateur raconte comment la confusion qu'il ressent en s'éveillant le prive de tous les repères temporels, et comment le souvenir l'aide à les retrouver : « [...] le souvenir [...] venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul⁷⁷⁶. » Le temps est donc envisagé comme une sorte d'abîme dans lequel le narrateur descend quand il dort, et duquel il remonte, à l'aide de la mémoire pour revenir au présent. Dans les dernières pages du « Bal de têtes », il est aussi question de « redescendre » et de descendre « plus profondément en moi » pour entendre le tintement de la sonnette à Combray – c'est-à-dire pour revivre ce souvenir⁷⁷⁷. On peut donc descendre (au moins métaphoriquement) dans le passé accumulé dans les profondeurs intérieures pour ensuite remonter et revenir au présent. L'axe vertical du temps étant établi dès le début de la *Recherche*, c'est surtout vers la fin de l'œuvre que l'on trouve des mouvements ascendants suivant cet axe⁷⁷⁸. Ces mouvements ne sont pas rapides, comme le peuvent l'être les mouvements de la mémoire, mais lents comme le vieillissement ou le grandissement auxquels ils correspondent : Mlle de Saint-Loup, « une jeune fille d'environ seize ans, dont la taille élevée mesurait cette distance que je n'avais pas voulu voir⁷⁷⁹ », s'est élevée en grandissant, contenant et incorporant ainsi le temps passé depuis sa naissance.

La hauteur et la profondeur vont de pair. Étant bien plus âgé que Mlle de Saint-Loup, le narrateur a eu le temps de grandir plus, non seulement physiquement, mais temporellement, ce qui commence à constituer un problème pour lui : « J'avais le vertige de voir au-dessous de moi, en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de

⁷⁷⁶ RTP, I, 5.

⁷⁷⁷ RTP, IV, 624.

⁷⁷⁸ Notons que la profondeur du temps est une notion qui se retrouve à la fois chez Chateaubriand (François-René Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, tome IV (Paris : Librairie Garnier Frères, 1910), 119.) et chez Baudelaire (Baudelaire, « Fusées, » 658 et « Le Poème du hachisch, » 430-431.)

⁷⁷⁹ RTP, IV, 608.

hauteur, tant d'années⁷⁸⁰. » Le temps accumulé qui lui donne le vertige semble à la fois intérieur – « en moi » – et extérieur – « au-dessous de moi » – et correspond ainsi à la fois à l'accumulation temporelle du bassin minier dont le narrateur-mineur extraira les matériaux pour son œuvre et à celle qui rend plus précaire le corps dont ce bassin minier dépend.

Le dernier paragraphe du « Bal de têtes », et donc de la *Recherche*, commence par une observation que le narrateur fait à propos du duc de Guermantes, et qui forme la base pour les expressions métaphoriques dans une grande partie du reste du paragraphe :

Je venais de comprendre pourquoi le duc de Guermantes, dont j'avais admiré en le regardant assis sur une chaise, combien il avait peu vieilli bien qu'il eût tellement plus d'années que moi au-dessous de lui, dès qu'il s'était levé et avait voulu se tenir debout, avait vacillé sur des jambes flageolantes comme celles de ces vieux archevêques sur lesquels il n'y a de solide que leur croix métallique et vers lesquels s'empresment des jeunes séminaristes gaillards, et ne s'était avancé qu'en tremblant comme une feuille, sur le sommet peu praticable de quatre-vingt-trois années, comme si les hommes étaient juchés sur de vivantes échasses, grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient. (Était-ce pour cela que la figure des hommes d'un certain âge était, aux yeux du plus ignorant, si impossible à confondre avec celle d'un jeune homme et n'apparaissait qu'à travers le sérieux d'une espèce de nuage ?) Je m'effrayais que les miennes fussent déjà si hautes sous mes pas, il ne me semblait pas que j'aurais encore la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin⁷⁸¹.

Ayant quatre-vingt-trois ans, le duc est probablement parmi les invités les plus âgés de la matinée, mais ce n'est qu'après qu'il est levé que le narrateur comprend combien il a vieilli. Le point de départ pour les expressions métaphoriques de ce paragraphe, c'est le vacillement du duc, qui a du mal à marcher – ce qui n'est pas surprenant étant donné son âge. D'abord, ses jambes flageolantes sont comparées aux jambes de vieux archevêques, mais le narrateur passe ensuite à des expressions métaphoriques qui jouent sur la hauteur, reprenant ainsi le domaine source qui domine à la fin du paragraphe précédent. En combinant son observation du duc avec la métaphore

⁷⁸⁰ RTP, IV, 624.

⁷⁸¹ RTP, IV, 624-625.

conceptuelle LE VIEILLISSEMENT EST UNE ACCUMULATION, ainsi que les réalisations de celle-ci où l'accumulation devient plus précisément une augmentation de hauteur provoquant le vertige, le narrateur présente le tremblement du duc comme étant dû au « sommet peu praticable » de son âge.

Après avoir établi le lien entre le vacillement du duc et son âge envisagé comme une hauteur, le narrateur glisse vers une description du vieillissement chez tous les hommes, « juchés sur de vivantes échasses, grandissant sans cesse ». L'accumulation est donc envisagée comme le grandissement continu des échasses⁷⁸². Ce grandissement est surtout considéré comme posant des problèmes pour les personnages âgés, « finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse » et demandant de plus en plus de force pour les maintenir alors que la force diminue généralement avec l'âge⁷⁸³. À un moment donné, l'accumulation du temps devient ingérable, et l'être vieillissant tombera de ses échasses, perdant ainsi le contact avec le temps qu'il a vécu, dans la mort.

Comme nous l'avons vu, plusieurs critiques ont souligné le caractère effrayant et cruel des descriptions des personnages vieillissants dans le « Bal de têtes », et l'image des échasses, étant parmi les plus frappantes et les plus connues, ne fait pas exception. Pour Inge Crosman Wimmers, l'image des échasses constitue l'aboutissement comique et impitoyable des descriptions déshumanisantes et effrayantes des personnages vieillissants du « Bal de têtes »⁷⁸⁴. Anne Simon souligne aussi le caractère comique et terrifiant de l'image des échasses, mais elle soutient que le temps proustien constitue une « expérience de monstruosité », qui peut être « selon les cas terrifiante ou fascinante »⁷⁸⁵. Le caractère monstrueux du vieillissement, auquel nous reviendrons dans la section sur le temps élargissant, est souligné par Le Roux-Kieken aussi, et selon

⁷⁸² Le grandissement des échasses peut évoquer d'autres formulations sur le grandissement temporel des corps. Celles-ci seront examinées dans la section sur le temps élargissant.

⁷⁸³ Le temps accumulé étant également envisagé comme un fardeau, on peut aussi s'imaginer que c'est le poids des années accumulées qui est la cause de l'affaiblissement.

⁷⁸⁴ Inge Crosman Wimmers, *Proust and Emotion : The Importance of Affect in A la recherche du temps perdu* (Toronto : University of Toronto Press, 2003), 124.

⁷⁸⁵ Simon, « L'Incorporation du temps, » 158.

elle, il « résulte de la rencontre en un même être d'éléments contradictoires [...] et dont la réunion provoque une violente mais fascinante étrangeté⁷⁸⁶ ».

Dans son article « Proust's Stilts », Roger Shattuck indique un autre paradoxe associé aux échasses : la chute inévitable implicite à cette image est accompagnée d'un triomphe précaire⁷⁸⁷. Étant lui-même juché sur des échasses du temps, « déjà si hautes sous [s]es pas⁷⁸⁸ », et donc menacé par son âge qui finira par lui faire tomber, le narrateur est aussi doté d'une « vision supérieure⁷⁸⁹ ». Comme le remarque Shattuck, la hauteur et la vision évoquent le passage dont nous avons traité dans le chapitre sur les métaphores picturales et dans lequel le narrateur se compare lui-même à un peintre qui n'arrive au point où il voit ce qu'il veut peindre qu'à la tombée de la nuit⁷⁹⁰. Les échasses représentent donc, dans l'interprétation de Shattuck, plus que la faiblesse et la précarité de la vieillesse – elles fournissent aussi au narrateur la perspective nécessaire pour voir clairement ce qu'il veut décrire dans son roman, et elles sont donc à considérer comme une condition nécessaire pour l'œuvre littéraire à venir.

Les échasses peuvent aussi faire penser aux défilés de carnaval, et donc à la notion du carnavalesque, évoquée dans le chapitre sur les métaphores théâtrales⁷⁹¹. La dualité de l'image des échasses selon Shattuck se retrouve dans les symboles carnavalesques, qui selon Bakhtine englobent toujours leur propre négation⁷⁹² : le triomphe et la vision supérieure seront renversés par la chute inévitable. Ces deux pôles sont maintenus en tension, illustrant encore le caractère paradoxal du vieillissement dans la *Recherche*.

⁷⁸⁶ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 295.

⁷⁸⁷ Roger Shattuck, « Proust's Stilts », *Yale French Studies* 34 (1965) : 93.

⁷⁸⁸ *RTP*, IV, 625.

⁷⁸⁹ Shattuck, « Proust's Stilts », 97. Notre traduction de l'anglais « *superior vision* ».

⁷⁹⁰ Shattuck examine aussi un lien intertextuel entre la *Recherche* et *Les Essais* de Montaigne, où l'homme se voit aussi juché sur des échasses. Chez Montaigne, Shattuck le soutient, les échasses évoquent surtout l'artifice, l'affectation et l'ambition, et démontre ainsi le caractère ridicule des êtres humains. (Shattuck, « Proust's Stilts », 96.)

⁷⁹¹ Voir pp. 80-82.

⁷⁹² Bakhtine, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 125.

Selon Shattuck, le ton du passage des échasses se rapproche de celui d'un conte populaire : « [...] *one fleetingly imagines an awkward, benevolent giant in a fairy story* [...] »⁷⁹³, et Edward Bizub attribue à la fin de la *Recherche* une « beauté étrange »⁷⁹⁴. Le côté insaisissable et mystérieux du temps et du vieillissement peut donc se voir dans l'emploi des métaphores dans ce passage, et on retrouve ainsi la tension entre le naturel et le surnaturel que nous avons évoquée dans la section sur la notion du fantastique⁷⁹⁵. Le mystère du vieillissement est aussi mis en relief par les images puisant dans le domaine de la religion, qui seront examinées dans les paragraphes qui suivent.

Le narrateur se demande si la hauteur des échasses est la raison pour laquelle les visages des hommes âgés n'apparaissent « qu'à travers le sérieux d'une espèce de nuage ». En plus de souligner l'immensité du temps accumulé pendant une vie en suggérant que les échasses montent jusqu'au ciel, la mention de nuages peut évoquer d'autres associations. Celle qui se présente peut-être le plus naturellement, c'est l'expression « être dans les nuages », qui peut dénoter une distanciation par rapport à la réalité – un caractère rêveur ou distrait⁷⁹⁶. Cette distanciation peut à son tour faire penser à la conception de la vieillesse comme une position liminaire qui donne accès à d'autres dimensions de la réalité qui seraient cachées pour les jeunes. Nous avons montré, dans le chapitre sur les métaphores sculpturales, que certaines des descriptions des personnages vieillissants comme des statues suggèrent une telle image de la vieillesse, et que celle-ci se retrouve aussi chez Chateaubriand, qui est mentionné explicitement dans la transition entre « L'Adoration perpétuelle » et le « Bal de têtes »⁷⁹⁷.

⁷⁹³ Shattuck, « Proust's Stilts, » 93.

⁷⁹⁴ Edward Bizub, *Proust et le moi divisé : La Recherche : creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)* (Genève : Librairie Droz, 2006), 144. Pour Malcolm Bowie aussi, l'*explicit* de la *Recherche* est associé à une beauté : « [...] it is one of the peculiar beauties of Proust's closing episode that this broad gallows comedy should melt gradually into the solemn lyricism of the final paragraphs. » (Bowie, *Proust Among the Stars*, 313.)

⁷⁹⁵ Voir pp. 109-113.

⁷⁹⁶ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, « Nuage, » consulté le 6 mai, cnrtl.fr/definition/nuage.

⁷⁹⁷ Voir p. 135.

Il n'est pas question de l'au-delà dans le « Bal de têtes », mais la religion, qui, rappelons-le, joue un rôle important dans la conception de la vieillesse chez Chateaubriand, est présente comme un domaine source dans ce dernier paragraphe de la *Recherche* aussi. Outre le lien entre les nuages et le ciel, le narrateur se sert des clochers et des archevêques pour décrire le duc et le fonctionnement du vieillissement. Les archevêques sont, comme le duc de Guermantes, de vieux hommes dont les jambes vacillent comme ceux du duc. Ils ont perdu leur solidité, au point où « leur croix métallique » est la seule solidité qui leur reste. Les corps des archevêques semblent donc en quelque sorte s'effacer au profit de la croix – symbole fortement associé à la mort⁷⁹⁸. Leur faiblesse est soulignée par le contraste fourni par les « jeunes séminaristes gaillards » qui s'empressent vers eux. Il ne faut pourtant pas oublier que la croix évoque non seulement la mort, mais le triomphe sur celle-ci, et donc aussi la vie éternelle selon le christianisme.

Les échasses des personnages vieilliss – la somme de leur temps vécu et accumulé – peuvent parfois devenir « plus hautes que des clochers ». Comme le montrent Lakoff et Turner, le clocher exprime une dualité complémentaire de métaphores religieuses : LE DIVIN EST EN HAUT et LE MORTEL EST EN BAS, et amène le regard vers le divin⁷⁹⁹. Même si le divin n'est pas l'objet de la quête du narrateur, le temps perdu constitue une dimension incompréhensible et entourée de mystère, et son accumulation ouvre la possibilité de le retrouver et d'avoir accès à une sorte d'extra-temporalité. Il y a donc certains points communs entre le divin au sens religieux du terme et la conception proustienne du temps.

Le clocher évoque aussi, surtout dans le contexte de la *Recherche*, le temps lui-même. Il sonne l'heure, nous avertissant ainsi du passage du temps chronométrique, mais il prend aussi, dans « Combray », différents aspects selon le moment du jour ou de la saison, incarnant ainsi le temps d'une manière plus profonde, comme le font aussi les

⁷⁹⁸ La symbolique associée à la mort peut aussi faire penser aux gisants de pierre à la mémoire d'archevêques morts, introduisant ainsi l'aspect immortalisant de la sculpture.

⁷⁹⁹ Lakoff et Turner, *More than Cool Reason*, 150.

personnages vieillissent du « Bal de têtes »⁸⁰⁰. En attribuant à leurs échasses une hauteur qui dépasse celle du clocher, le narrateur souligne l'immensité du temps qu'ils ont vécu. De plus, il crée un lien entre la fin de la *Recherche* et la première partie de l'œuvre. « Combray » contient non seulement le clocher de Saint Hilaire, qui extériorise le temps, mais aussi les clochers de Martinville et de Vieuxvicq, qui fournissent l'inspiration pour l'écriture du premier texte littéraire du narrateur. Temps, vieillissement, extra-temporalité, mystère et écriture sont donc condensés dans ce concept.

Revenons un instant aux nuages à travers lesquels on semble voir les visages des personnages vieillissants. L'idée d'une sorte de film qui sépare les personnes âgées des autres réapparaît tout au long du « Bal de têtes ». Les couches du temps semblent donc, dans ces cas, ne pas s'attacher aux corps de ces personnages, mais elles les entourent pourtant, constituant « une vue optique des années, la vue non d'un moment, mais d'une personne située dans la perspective déformante du Temps⁸⁰¹ ». Les personnages baignent « dans les couleurs immatérielles des années⁸⁰² », le temps s'empare de leur corps « pour montrer sur eux sa lanterne magique⁸⁰³ », et le narrateur a l'impression de les voir « à travers une vapeur colorante, un verre peint⁸⁰⁴ ». Cette vapeur fait voir au narrateur « un éloignement différent [...] de celui de l'espace⁸⁰⁵ » qui le sépare des personnages vieillissants. Le temps devient donc, comme il l'est aussi dans l'église à Combray, une quatrième dimension⁸⁰⁶, dans laquelle les personnages âgés se trouvent dans un endroit différent, éloignés temporellement du narrateur, même s'ils sont présents, spatialement, dans le salon des Guermantes. Le narrateur, étant plus près de

⁸⁰⁰ Voir pp. 46-47, 51 et 61-62 pour nos commentaires sur les clochers de « Combray » et l'interprétation qu'en donne Genette.

⁸⁰¹ RTP, IV, 504.

⁸⁰² RTP, IV, 503.

⁸⁰³ RTP, IV, 503.

⁸⁰⁴ RTP, IV, 525.

⁸⁰⁵ RTP, IV, 525.

⁸⁰⁶ RTP, I, 60.

la terre, doit regarder en haut pour voir ceux qui sont plus âgés que lui et dont les visages sont partiellement cachés par les nuages.

Temps élargissant

Nous venons de voir que le temps accumulé durant une vie peut être envisagé comme un fardeau qui s'alourdit jusqu'au point où il devient impossible à porter ou comme un empilement sur lequel le personnage vieillissant se trouve juché jusqu'à ce que le vertige le fasse tomber. Nous nous tournerons maintenant vers des descriptions où le temps accumulé s'attache aux personnages, les faisant ainsi grandir. Ce grandissement ne se fait pas dans l'espace, mais dans la quatrième dimension qu'est le temps dans la *Recherche* : les êtres humains occupent, selon le narrateur, « [...] une place sans cesse accrue dans le Temps [...] »⁸⁰⁷. » Afin de rendre compte du fonctionnement du temps, il doit donc « décrire l'homme comme ayant la longueur non de son corps mais de ses années⁸⁰⁸ ». La dernière phrase de la *Recherche* contient plusieurs expressions métaphoriques fondées sur LE VIEILLISSEMENT EST UNE ACCUMULATION et sa variante plus spécifique selon laquelle l'accumulation correspond à un élargissement temporel de l'être humain :

Aussi, si elle⁸⁰⁹ m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon œuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps⁸¹⁰.

Le narrateur souligne la grandeur temporelle que les personnages obtiennent avec l'âge, et celle-ci s'oppose à la petitesse relative de leur étendue spatiale.

⁸⁰⁷ RTP, IV, 623.

⁸⁰⁸ RTP, IV, 623.

⁸⁰⁹ Elle renvoie à « la force de maintenir longtemps attaché à moi ce passé qui descendait déjà si loin » dans la phrase précédente.

⁸¹⁰ RTP, IV, 625.

La taille « considérable » et « prolongée sans mesure » des personnages vieillissants les fait ressembler à « des êtres monstrueux » ou des « géants plongés dans les années ». Ces comparaisons suggèrent que les personnes âgées sont des êtres contre nature, déformées et laides. Elles contribuent ainsi à la représentation du vieillissement comme un processus déshumanisant, détériorant et effrayant. Pourtant, Joseph Hillis Miller écrit dans son texte « Fractal Proust » que le choix de la formulation « êtres monstrueux » au lieu de « monstres », suggère qu'il est question surtout de la grandeur, même s'il avoue que les autres significations de ce mot sont aussi sous-entendues⁸¹¹.

Le caractère monstrueux des personnages nous semble être dû aussi en partie à la disproportion entre l'être spatial et l'être temporel. Le Roux-Kieken soutient que l'emploi du terme *monstre* « permet de mettre en exergue une caractéristique essentielle de la vieillesse : son aspect composite, assemblé, paradoxal⁸¹² ». Les petits corps spatiaux, qui n'occupent qu'une place restreinte dans l'espace, s'opposent aux corps temporels, qui occupent une place considérable dans le temps. On trouve donc dans les personnages vieillissants ce que Le Roux-Kieken appelle une « cohabitation violente de catégories opposées⁸¹³ ». Celle-ci se retrouve aussi chez Baudelaire, pour qui l'aspiration vers l'infini, qui s'oppose à la finitude indéniable du corps, est une notion importante⁸¹⁴. La tension entre une forme limitée qui peut donner accès à une dimension vaste est, selon James Andrew Hiddleston, au cœur de l'esthétique baudelairienne, ce qui se voit aussi dans le choix du poème comme genre préféré : « [...] *the compactness and concision of the form are in inverse proportion to its expansion in the mind of the reader*⁸¹⁵. » La *Recherche* n'est certes pas un texte court, mais dans les passages descriptifs où les métaphores sont empilées, la complexité et la densité du langage sont aussi prononcées qu'elles le sont dans des poèmes, et ces

⁸¹¹ Joseph Hillis Miller, « Fractal Proust, » dans *Black Holes*, éd. Manuel Asensi et Joseph Hillis Miller (Stanford : Stanford University Press, 1999), 389.

⁸¹² Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 294.

⁸¹³ Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 295.

⁸¹⁴ Il est question de cette aspiration vers l'infini dans « Le Poème du Hachisch ». (Baudelaire, « Le Poème du hachisch, » 441.)

⁸¹⁵ James Andrew Hiddleston, *Baudelaire and the Art of Memory* (Oxford : Clarendon Press, 1999), 3.

passages peuvent donc « s'étendre » dans l'esprit du lecteur. Les personnages vieilliss du « Bal de têtes », étant décrits comme des œuvres d'art, incarnent aussi cette tension – ayant une forme très restreinte, mais contenant dans ce corps fini l'immense temps vécu qui s'étend constamment, aspirant à l'infini.

Nous avons vu que dans la description examinée dans le chapitre sur le duc de Guermantes, le sublime est une notion importante. Le duc est décrit comme « cette belle chose romantique que peut être un rocher dans la tempête⁸¹⁶ » – image à la fois imposante et effrayante. Selon Hillis Miller, le sublime est important dans l'*explicit* de la *Recherche* aussi. Il écrit, à propos des personnages âgés, occupant une place « prolongée sans mesure » dans le temps : « [...] *temporalized human beings are implicitly sublime or uncanny in their resistance to being measured [...]*⁸¹⁷. » En regardant les personnages à travers la « vue optique des années » qui fournit une « perspective déformante⁸¹⁸ », et « en même temps qu'avec les yeux avec la mémoire⁸¹⁹ », le narrateur voit leur grandeur temporelle, qui leur confère un caractère sublime, même, semble-t-il, à ceux qui n'ont pas résisté autant que le duc aux effets du temps.

Pour Hillis Miller, la grandeur des personnages âgés suscite aussi un sentiment d'inquiétante étrangeté⁸²⁰. Leur caractère immensurable implique, soutient-il, qu'il est impossible non seulement de les cerner à l'aide de la perception, de la raison ou de la langue humaines, mais aussi de les représenter, même en se servant de métaphores novatrices comme le fait Proust⁸²¹. Ils resteront toujours, selon cette idée, inconnaissables, tout en étant des connaissances du narrateur. Ce qui, pour nous, s'avère pourtant susceptible d'être représenté par les métaphores proustiennes, c'est le

⁸¹⁶ *RTP*, IV, 594.

⁸¹⁷ Hillis Miller, « Fractal Proust, » 389.

⁸¹⁸ *RTP*, IV, 504 (la citation précédente vient du même endroit).

⁸¹⁹ *RTP*, IV, 503

⁸²⁰ Le Roux-Kieken, nous l'avons vu, souligne aussi la « violente mais fascinante étrangeté » provoquée par la tension entre les éléments contradictoires réunis dans le monstrueux. (Le Roux-Kieken, *Imaginaire et écriture de la mort*, 295.)

⁸²¹ Hillis Miller, « Fractal Proust, » 389-391.

temps et le vieillissement. En décrivant les personnages âgés comme des « êtres monstrueux » et des « géants », le narrateur arrive à rendre compte de l'accumulation qu'est le vieillissement. L'effet d'inquiétante étrangeté peut alors être considéré comme dû à la tension entre les corps spatiaux, qui restent plus ou moins reconnaissables, et les immenses corps temporels dont le narrateur ne s'est pas aperçu avant la matinée Guermantes.

L'inquiétante étrangeté, nous l'avons vu, va souvent de pair avec le fantastique dans les descriptions des personnages vieillissants de la *Recherche* ; à l'hésitation entre le connu et l'inconnu qui caractérise l'inquiétante étrangeté, correspond l'hésitation entre l'étrange et le merveilleux qui caractérise le fantastique⁸²². Les « géants » que sont devenus les personnages peuvent évoquer le merveilleux, comme chez Shattuck, à qui ils font penser à « *an awkward, benevolent giant in a fairy story*⁸²³ ». Cette association atténue le caractère effrayant des personnages âgés et du vieillissement⁸²⁴, et le lien aux contes de fées suggère un émerveillement face au temps et au vieillissement – et peut-être surtout face à la révélation transmise par les personnages-géants du temps comme accumulation et donc comme susceptible d'être retrouvé.

Les géants, comme les échasses, permettent de visualiser l'accumulation du temps qui se fait au fur et à mesure que l'on vieillit. Au lieu de disparaître, le temps reste attaché à celui qui l'a vécu – soit comme des échasses, soit en s'intégrant dans le corps de ce quelqu'un. Quand le narrateur imagine ces corps temporels immenses, il se rapproche de la vision totalisante offerte par l'art pictural. Il voit à la fois les personnages, tels qu'ils se présentent à la matinée Guermantes, et toutes les époques auxquelles ils touchent, c'est-à-dire la vie qu'ils ont vécue ou leur épaisseur temporelle. C'est cette

⁸²² Voir pp. 109-113.

⁸²³ Shattuck, « Proust's Stilts, » 93.

⁸²⁴ Il faut pourtant noter qu'étant maladroit et bienveillant, le géant de Shattuck peut difficilement être considéré comme sublime.

épaisseur qu'il cherchera à transmettre dans son œuvre à venir, en se servant de la superposition de domaines constituée par la métaphore⁸²⁵.

Il y a aussi un lien entre les personnages vieillissants, élargis constamment par le temps, et l'œuvre de Proust, dont, selon Genette, « la loi profonde [...] était de croître sans cesse et de ne jamais s'achever⁸²⁶ ». Comme les ajouts et les réécritures faits par Proust jusqu'à sa mort, le temps s'accumule et s'attache aux personnages jusqu'à leur mort. Les géants temporels illustrent ainsi le processus créatif qui engendra la *Recherche* :

Comme l'écriture proustienne, l'œuvre de Proust est un palimpseste où se confondent et s'enchevêtrent plusieurs figures et plusieurs sens, toujours présents tous à la fois, et qui ne se laissent déchiffrer que tous ensemble, dans leur inextricable totalité⁸²⁷.

Comme le déchiffrement des figures et des sens de la *Recherche*, le déchiffrement des personnages vieillissants doit tenir compte de leur totalité – c'est-à-dire de leur grandeur temporelle.

Dans l'*explicit* de la *Recherche*, c'est la conception du vieillissement comme une accumulation qui domine. Le temps vécu par les personnages est envisagé alternativement comme un fardeau, comme un sommet ou des échasses et comme un élargissement de leur corps temporel. Selon cette conception du vieillissement, le temps vécu n'est jamais complètement perdu. Il reste avec nous, susceptible d'être retrouvé et revécu si l'on a la chance de tomber sur une sensation qui évoque une autre dans le passé. Pourtant, l'accumulation du temps commence à un moment donné à menacer l'être humain : le fardeau devient trop lourd, les échasses deviennent trop hautes et on finit par succomber sous le poids du temps ou tomber de son sommet. Dans une perspective temporelle, les personnages vieillissants subissent aussi des transformations considérables à cause de l'accumulation du temps : leur corps temporel grandit et leur tête disparaît dans les nuages. Le vieillissement proustien étant un

⁸²⁵ Voir pp. 169-172 pour notre examen de la vision totalisante du narrateur dans le chapitre sur les métaphores picturales.

⁸²⁶ Genette, « Proust palimpseste, » 64.

⁸²⁷ Genette, « Proust palimpseste, » 67.

phénomène complexe et paradoxal, les dernières descriptions de son fonctionnement reflètent aussi son caractère multiple : effrayant, ridicule, vertigineux, précarisant, laid, incompréhensible, ingérable et transformateur, mais aussi mystérieux, merveilleux, sublime, beau, créateur et accumulateur.

Remarques finales

Confronté aux visages et aux corps transformés de ses amis et de ses connaissances, le narrateur arrive dans la plupart des cas à reconnaître le personnage qui se cache derrière le masque, même si cela demande parfois un effort de sa part. Cette reconnaissance suggère qu'à côté de la discontinuité due aux transformations des personnages vieilliss, il existe une sorte de continuité – quelque chose qui n'a pas changé et qui permet d'identifier le lien entre le personnage d'autrefois et celui présent à la matinée Guermantes.

Dans la plupart des descriptions des différents personnages vieillissants du « Bal de têtes », le narrateur se sert de différentes expressions métaphoriques ou même de différentes métaphores conceptuelles. Comme c'est le cas par exemple dans la description du duc de Guermantes comme ruine, rocher et tête antique, des expressions métaphoriques qui présentent le vieillissement comme une transformation se trouvent entremêlées avec d'autres qui le présentent comme une accumulation.

De plus, comme nous l'avons montré dans les analyses des métaphores naturelles, l'accumulation du temps vécu peut aussi avoir pour résultat des changements radicaux tels que les « énormes alluvions » formées par l'érosion qui s'est faite dans les visages. Pourtant, ces changements constituent une sorte d'ajout, et l'on s'imagine qu'en dessous des sédiments, se trouve une couche temporelle – une version du personnage – que l'on reconnaît, ce qui peut plus difficilement être le cas quand le vieillissement est décrit comme par exemple la métamorphose des insectes.

La transformation s'associe facilement à la discontinuité du moi à travers le temps, alors que l'accumulation s'associe plutôt à une sorte de continuité. La conception du vieillissement comme une accumulation sera donc souvent moins effrayante – il y a un

changement, mais il y a aussi une certaine constance. Il ne faut pourtant pas oublier que les différents types de transformation et d'accumulation décrits dans la *Recherche* peuvent susciter des associations très diverses. Nous avons vu que les transformations en œuvres d'art peuvent atténuer la dévalorisation qui est souvent associée au vieillissement, et que les transformations décrites dans les termes de cycles naturels tels que la vie des plantes et insectes peuvent avoir un côté réconfortant en raison de la cyclicité, mais aussi de la prévisibilité qu'elles offrent. De l'autre côté, l'accumulation du temps envisagée comme le grandissement des échasses ou un développement en être monstrueux devient effrayante et menaçante même si l'accumulation suggère une certaine continuité.

Dans l'*explicit* de la *Recherche*, le narrateur déclare ses intentions pour l'œuvre qu'il entamera après la matinée Guermantes. Il décrira les hommes non seulement tels qu'ils apparaissent dans l'espace, mais tels qu'il arrive finalement à les voir – grâce à sa vision artistique et en assumant la perspective temporelle – comme des êtres ayant accumulé le temps qu'ils ont vécu et étant ainsi transformés en géants temporels.

Conclusion

Dans la présente thèse, nous avons entrepris d'examiner la conception proustienne du vieillissement telle qu'elle se présente dans le « Bal de têtes », à travers des analyses d'expressions métaphoriques employées dans les descriptions des personnages vieilliss.

Le lien entre temps et vieillissement est évident, et dans le « Bal de têtes » il est souligné par la personnification du temps comme l'agent responsable du vieillissement des personnages. Nous avons montré que le caractère paradoxal du temps proustien se retrouve aussi dans le vieillissement proustien. Dans la *Recherche*, le temps passe et se perd, mais il est aussi susceptible d'être retrouvé et revécu à l'aide de la mémoire et de l'art. Le passage du temps vieillit et transforme les personnages, mais il s'accumule aussi à la fois sur leur corps et en eux, formant ainsi des couches de temps préservé auxquelles la mémoire involontaire pourrait potentiellement leur donner accès. Comme le temps, le vieillissement englobe simultanément des caractéristiques qui semblent contradictoires : transformation et accumulation, destruction et création, anéantissement et pérennité, et ces tensions rendent le vieillissement à la fois difficilement saisissable et fascinant.

Il s'avère aussi, quand on examine de plus près les descriptions des personnages vieilliss, que l'opposition entre les caractéristiques apparemment contradictoires n'est pas absolue – ce qui introduit encore un niveau de tension ou de paradoxe. La transformation radicale des personnages vieillissants, qui semble à première vue être associée surtout à la discontinuité du moi, à la perte des traits de la jeunesse et à la disparition du temps vécu, peut ainsi apporter un réconfort quand elle suit des modèles que l'on reconnaît de la nature, tels que le développement des plantes, la métamorphose des insectes ou le cycle que constitue l'hérédité. De l'autre côté, l'accumulation du temps vécu, qui fait plutôt penser à la continuité du moi et la sauvegarde du passé, finit par devenir ingérable et donc menaçante. Elle constitue aussi en soi une transformation – changeant des personnages jeunes et robustes en des personnages âgés et précaires.

Les tensions incorporées par les personnages vieilliss forcent le narrateur à faire un travail de reconnaissance. Entre les deux versions de ces personnages – celle dont le

narrateur se souvient et celle à laquelle il se trouve confronté – il doit établir le lien permettant d'identifier cette dernière version. Ce travail de reconnaissance est un travail métaphorique : le narrateur crée une similarité, qui rend reconnaissable le personnage actuel, sans perdre de vue la différence, ou le caractère non-ressemblant de celui-ci. Pour transmettre sa vision au lecteur, le narrateur se sert de la métaphore, elle-même caractérisée, selon Ricœur, par la tension entre différence et similarité.

Le narrateur fait remarquer lui-même que la rencontre avec ses amis et ses connaissances vieilliss lui servira d'« aiguillon⁸²⁸ » : il se rend compte du fait qu'il ne lui reste pas un temps illimité pour écrire son roman, et qu'il va devoir s'y atteler immédiatement. La conscience du vieillissement est donc explicitement présentée comme une condition nécessaire à la création artistique, mais nos analyses ont montré que la connexion entre l'esthétique proustienne et le vieillissement est plus profonde que cela. Le narrateur cherche à rendre compte du fonctionnement du temps dans son roman. La réflexion de « L'Adoration perpétuelle » lui a révélé comment il pouvait se servir de la mémoire involontaire pour accéder à son passé perdu, ce qui lui permettra de rendre compte d'un des aspects du temps, mais les personnages vieilliss l'aident à comprendre le lien entre le temps conservé dans la mémoire et le temps qui transforme les êtres humains. Ayant accumulé tellement de couches de temps qu'ils sont devenus des « géants⁸²⁹ », les invités sont transformés, mais cette transformation consiste en même temps en une préservation du temps qu'ils ont vécu. En s'apercevant de leur grandeur temporelle – la « place si considérable⁸³⁰ » qu'occupent les êtres humains dans le temps – le narrateur se rapproche de la vision totalisante qu'offre l'art pictural, et la métaphore, particulièrement apte à exprimer le lien entre le présent et le passé tel qu'il s'établit dans les expériences de la mémoire involontaire, s'avère aussi convenir à illustrer l'empilement du temps accumulé, à cause de la superposition de domaines qui la constitue.

⁸²⁸ *RTP*, IV, 609.

⁸²⁹ *RTP*, IV, 625.

⁸³⁰ *RTP*, IV, 625.

Nous avons montré que l'accumulation du temps est souvent attribuée au temps personnifié comme artiste : en travaillant sur ses œuvres – les personnages – il les épaissit constamment en ajoutant de nouvelles couches de peinture ou de plâtre. Cela fait du temps un artiste modèle pour le narrateur, qui cherchera à l'aide de la métaphore à rendre l'épaisseur temporelle des personnages de son roman. Dans le « Bal de têtes », la superposition non seulement de deux domaines dans une seule métaphore, mais de très nombreux domaines réunis dans plusieurs métaphores employées pour décrire un seul personnage, illustre un aspect du fonctionnement du vieillissement proustien.

Le temps que l'on accumule durant la vie forme des couches à la fois sur le corps et dans la mémoire. En extériorisant cette accumulation, le « Bal de têtes » rend encore plus clair le fait évident que pour avoir une mémoire dont on peut extraire des souvenirs, il faut avoir vieilli. Formant la base à la fois pour la mémoire et pour l'incorporation du temps, le vieillissement est indispensable pour le sujet du roman que le narrateur souhaite écrire, ainsi que, nous l'avons vu, pour la vision artistique, pour la technique de superposition métaphorique et comme incitation au travail depuis longtemps reporté.

En plus de constituer une source de l'esthétique proustienne, le vieillissement se rapporte directement à l'art à travers les descriptions des personnages vieillissants. Les transformations qu'ils subissent étant souvent décrites dans les termes d'une création artistique, ces expressions métaphoriques exposent le paradoxe qu'est le temps proustien. Les deux côtés du temps – le côté transformateur et destructeur associé à la perte et le côté accumulateur et préservateur associé au temps retrouvé et à l'art – se fondent donc dans les descriptions des invités de la matinée. Le statut de l'art comme un domaine privilégié dans la *Recherche* déteint sur le vieillissement quand ces deux domaines sont réunis dans une métaphore, et entraîne donc une valorisation de ce processus, qui est néanmoins très clairement décrit comme un processus néfaste caractérisé par la perte, la détérioration et l'approche de la mort.

À notre connaissance, il n'existe pas d'autres études approfondies consacrées au vieillissement chez Proust. Quand le vieillissement est abordé, que ce soit dans des

ouvrages où il entre comme un thème parmi d'autres ou dans des articles, la conception proustienne de ce phénomène est le plus souvent présentée comme pessimiste, et la cruauté du narrateur est souvent soulignée. Nos analyses systématiques des métaphores du vieillissement dans le « Bal de têtes » nuancent cette interprétation. À côté du pessimisme, de la cruauté et de l'effrayant, il y a aussi une valorisation, une fascination et un émerveillement face au vieillissement.

C'est surtout la forte présence du domaine de l'art qui permet d'atténuer l'image du vieillissement. Cet aspect est souvent négligé, et quand il en est tenu compte, c'est surtout à cause des associations négatives qu'il peut susciter, comme la pétrification déshumanisante associée aux personnages-statues ou la ridiculisation associée aux rôles comiques attribués à certains personnages. Le statut d'œuvre d'art conféré aux personnages ainsi que l'action et les capacités créatrices du temps artiste sont donc souvent éclipsés par les associations moins favorables. Dans le contexte de la *Recherche*, où l'art est tellement valorisé, on ne peut pas ignorer l'ambiguïté que ce domaine introduit dans les descriptions des personnages vieillissants, d'autant plus qu'il s'agit d'un des domaines sources les plus répandus dans le « Bal de têtes ».

Dans le « Bal de têtes », il devient clair que le temps qui se perd et le temps qui est retrouvé ne sont pas facilement distinguables – ils sont dépendants l'un de l'autre et constituent ensemble le paradoxe qu'est le temps proustien. Ce paradoxe temporel est largement reconnu dans la littérature critique sur Proust, mais le vieillissement est cependant surtout considéré comme un phénomène appartenant au côté perdu du temps. Comme l'écrit Lee McKay Johnson, l'art fournit un contrepois au temps dans la *Recherche*⁸³¹, et les deux sont ainsi maintenus en tension, chacun incapable d'abolir l'autre. Nos analyses montrent que l'art fournit aussi un contrepois aux effets néfastes du vieillissement, car ceux-ci constituent en même temps un processus de création artistique.

⁸³¹ Johnson, *The Metaphor of Painting*, 147.

On ne peut pas nier le caractère effrayant du vieillissement des personnages du « Bal de têtes », mais comme nous l'avons montré, la peur suscitée est accompagnée d'autres sentiments, souvent minimisés par la critique. Le duc de Guermantes étant un rocher sublime, il inspire à la fois la terreur et le ravissement. Ce caractère sublime, et donc cette dualité, se retrouvent aussi dans l'*explicit* de la *Recherche*, où le duc revient et inspire les expressions métaphoriques ayant comme domaines sources les archevêques, les échasses et les clochers. Comme dans le passage où il est décrit comme un rocher fouetté par la tempête et la mer, le duc est, dans le dernier paragraphe de la *Recherche*, entouré de, marqué par, et même constitué d'un temps immense et illimité, contribuant ainsi aux images grandioses sur lesquelles le roman débouche. En conférant au duc et à la sublimité une position aussi privilégiée, Proust souligne leur importance dans l'œuvre. De plus, le contraste entre l'immensité du temps vécu et la chute inévitable des êtres humains, qui ajoute au caractère tragique et sublime du vieillissement, attribue aussi à ce processus une grandeur et donc une valeur qui ne sont pas dépendantes d'une association avec le domaine de l'art. La peur suscitée par le duc vieilli est donc accompagnée d'une forme d'admiration. Nous avons vu aussi que l'hésitation du narrateur envers les visages masqués ou raidis peut être considérée comme apparentée à l'hésitation entre le connu et l'inconnu qui caractérise l'inquiétante étrangeté, mais aussi à celle entre l'étrange et le merveilleux qui caractérise le fantastique. À côté du terrifiant, il y a donc de l'émerveillant, de l'impressionnant et du fascinant.

Notre étude montre aussi que la théorie cognitive de la métaphore et la théorie tensionnelle de Ricœur permettent d'analyser en détail les réseaux métaphoriques proustiens et de rendre compte de leur ambiguïté et de leur richesse. Partageant des prémisses importantes qui permettent de les combiner, ces deux théories apportent aussi des perspectives complémentaires à nos analyses. Le caractère paradoxal du temps et du vieillissement est reflété par la tension inhérente à la métaphore selon Ricœur, ainsi que par la composition – c'est-à-dire la présence simultanée de plusieurs métaphores conceptuelles – caractéristique de l'emploi poétique des métaphores selon la théorie conceptuelle. De plus, ces deux approches de la métaphore rejettent la conception traditionnelle de cette figure comme une substitution : selon la théorie conceptuelle, il s'agit d'une application de certaines caractéristiques d'un domaine à

un autre, alors que selon Ricœur, la métaphore consiste en le maintien en tension de deux termes qui avant d'être joints dans la métaphore semblent incongrus. Cette superposition de domaines ou de termes permet à la métaphore conceptuelle et à la métaphore ricœurienne d'illustrer la superposition des couches temporelles accumulées sur et dans les corps vieillissants dans la *Recherche*, comme le feraient sans doute les métaphores employées dans le roman du narrateur, dans lequel il cherchera à rendre compte de l'épaisseur temporelle des personnages.

À quelques exceptions près, notre étude se limite au « Bal de têtes ». Afin de pouvoir faire des analyses approfondies, nous avons dû restreindre l'étendue du corpus, et nous avons choisi la partie de la *Recherche* dans laquelle le vieillissement est un sujet principal. Nous n'avons donc pas abordé le reste de la *Recherche*, ni dans sa forme publiée, ni dans ses avant-textes, et nous n'avons pas non plus examiné les textes écrits par Proust avant la *Recherche*. Quelques exemples de descriptions tirées d'autres parties de la *Recherche* sont inclus, ainsi que quelques références aux avant-textes, et dans ceux-ci nous avons trouvé des expressions métaphoriques fondées sur des métaphores conceptuelles qui sont en jeu dans le « Bal de têtes » également. Pourtant, un examen plus détaillé serait nécessaire pour pouvoir tirer des conclusions plus précises sur la représentation du vieillissement et son évolution éventuelle à travers la totalité de l'œuvre de Proust. Une étude plus approfondie de certains personnages importants et de leur développement ou vieillissement au cours de la *Recherche* pourrait aussi contribuer à la compréhension du vieillissement dans le roman. Comme le fait remarquer Anne Simon,

[...] on trouve très souvent chez Proust au moins deux versions descriptives ou narratives d'une même situation ou d'un même événement, à la différence près que le locuteur a changé, mûri. Cette écriture en séries [...] permet au narrateur de faire prendre en compte le temps *entre* les descriptions, que le lecteur devra superposer pour apercevoir l'évolution qui s'est faite⁸³².

⁸³² Simon, « Proust et la superposition descriptive, » 157-158.

En analysant ces séries, on pourrait donc rendre compte de la superposition descriptive qui se fait tout au long de l'œuvre ainsi que du développement de la perspective du narrateur.

Les différentes formes d'art constituent ensemble un des domaines sources les plus fréquemment exploités dans le « Bal de têtes », et étant donné sa pertinence pour le paradoxe qu'est le temps proustien, ce domaine source est particulièrement intéressant pour l'étude du vieillissement dans la *Recherche*. Cela dit, le choix de centrer notre attention sur les métaphores puisant dans le domaine de l'art signifie qu'il existe d'autres métaphores qui n'ont pas été traitées. Des études ultérieures pourraient élucider celles-ci et par là-même leur contribution à la présentation du vieillissement dans la dernière partie de la *Recherche*.

Ayant choisi de nous focaliser sur les métaphores employées dans les descriptions des personnages vieilliss, nous n'avons pas étudié d'autres aspects de l'écriture proustienne du vieillissement. Que nous disent les passages dans lesquels le narrateur traite du vieillissement, mais sans avoir recours à la métaphore ou à des réseaux métaphoriques ? Les différents emplois des mots *vieux*, *vieillesse*, *vieillir* etc. dans la *Recherche* peuvent-ils apporter d'autres perspectives sur la conception proustienne du vieillissement ?

La présente thèse montre que le vieillissement est une perspective fructueuse pour l'étude des textes de Proust, et que le vieillissement tel qu'il est présenté dans la *Recherche* est plus nuancé qu'il ne le semble à première vue. Étant un des écrivains les plus importants de la littérature française, toujours lu et toujours cité comme inspiration pour des écrivains contemporains français et étrangers, Proust reste actuel. Sa conception et sa manière de présenter le phénomène du vieillissement constituent donc un élément nécessaire du grand puzzle qu'est l'imaginaire contemporain du vieillissement. Le travail présenté dans cette thèse constitue ainsi une contribution importante au programme de recherche *Historicizing the Ageing Self: Literature, Medicine, Psychology, Law*, qui a pour but d'explorer les conceptions divergentes du vieillissement qui coexistent dans l'histoire culturelle occidentale ainsi que dans la

société d'aujourd'hui. En relevant et en étudiant les stéréotypies et les métaphores dont la littérature se nourrit et ceux qu'elle crée, ce programme souhaite, entre autres, enrichir le langage du vieillissement, thème tabou dans de nombreux contextes⁸³³. Espérons que le caractère paradoxal, ambigu et divers du vieillissement proustien pourra aider à faire prendre conscience des images simplificatrices et réductrices de la vieillesse, et à les remettre en cause.

⁸³³ Pour un examen de la capacité des textes littéraires et de l'étude de ceux-ci à nuancer les stéréotypies associées au vieillissement, voir Margery Vibe Skagen, « How Can Literary Studies Contribute to a Cultural History of Ageing? », dans *Cultural Histories of Ageing: Plots, Myths and Metaphors of the Senescent Self*, éd. Margery Vibe Skagen et al. (Routledge, à paraître).

Bibliographie

- Aristote. *Poétique et rhétorique*. Traduit par Ch.-Émile Ruelle. Paris : Garnier Frères, 1882.
- Aubert, Nathalie. « Proust et Bergson : La mémoire du corps ». *Revue de littérature comparée* 2, no 338 (2011), 133-149.
- Bahier-Porte, Christelle. « Le Conte à la scène : Enquête sur une rencontre (XVII^e-XVIII^e siècles) ». *Féeries* 4 (2007).
- Bakhtine, Mikhaïl. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Traduit par Caryl Emerson. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1984.
- Balzac, Honoré de. *Eugénie Grandet*. Québec : La Bibliothèque électronique du Québec, 1855. Consulté le 11 juin 2019.
<https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-26.pdf>.
- Baudelaire, Charles. « Fusées ». Dans *Œuvres complètes*, édité par Claude Pichois. Tome 1, 649-667. Paris : Gallimard, 1975.
- . « L'Invitation au voyage ». Dans *Œuvres complètes*, édité par Claude Pichois. Tome 1, 301-303. Paris : Gallimard, 1975.
- . « L'Ennemi ». Dans *Œuvres complètes*, édité par Claude Pichois. Tome 1, 16. Paris : Gallimard, 1975.
- . « L'Horloge ». Dans *Œuvres complètes*, édité par Claude Pichois. Tome 1, 81. Paris : Gallimard, 1975.
- . « Le Goût du néant ». Dans *Œuvres complètes*, édité par Claude Pichois. Tome 1, 76. Paris : Gallimard, 1975.
- . « Le Poème du hachisch ». Dans *Œuvres complètes*, édité par Claude Pichois. Tome 1, 401-441. Paris : Gallimard, 1975.
- . « Le Voyage ». Dans *Œuvres complètes*, édité par Claude Pichois. Tome 1, 129-134. Paris : Gallimard, 1975.
- . « Lettre à Jules Janin ». Dans *Œuvres complètes*, édité par Claude Pichois. Tome 2, 231-240. Paris : Gallimard, 1976.

-
- . « Un fantôme ». Dans *Œuvres complètes*, édité par Claude Pichois. Tome 1, 38-40. Paris : Gallimard, 1975.
- Benhaïm, André. « *Le Temps retrouvé* ou l'apocalypse du visage ». Dans *Le Temps retrouvé Eighty Years After/80 ans après*, édité par Adam Watt, 65-77. Oxford : Peter Lang, 2009.
- . *Panim. Visages de Proust*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2006.
- Benjamin, Walter. « L'Image proustienne » traduit par Maurice De Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Dans *Œuvres*. Tome II, 135-155. Paris : Gallimard, 2000.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Vol. 1, Paris : Gallimard, 1966.
- Bettum, Anders. « Anubis ». Dans *Store norske leksikon*. Consulté le 10 juillet 2019. <https://snl.no/Anubis>.
- . « Nekropolis ». Dans *Store norske leksikon*. Consulté le 10 juillet 2019. <https://snl.no/nekropolis>.
- Bizub, Edward. *Proust et le moi divisé : La Recherche: creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*. Genève : Librairie Droz, 2006.
- Bowie, Malcolm. *Proust Among the Stars*. London : Harper Collins, 1998.
- Boyer, Véronique. *L'Image du corps dans À la recherche du temps perdu*. Neuilly sur Seine : F. Boyer, 1984.
- Bucknall, Barbara J. *The Religion of Art in Proust*. Urbana : University of Illinois Press, 1969.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London : J. Doddsley, 1770. Consulté le 12 février 2019. <https://ebooks.adelaide.edu.au/b/burke/edmund/sublime/index.html>.
- Carter, William C. *The Proustian Quest*. New York : New York University Press, 1992.
- Chateaubriand, François-René. *Mémoires d'outre-tombe*. Vol. VI, Paris : Librairie Garnier Frères, 1910.
- . *Mémoires d'outre-tombe*. Vol. IV, Paris : Librairie Garnier Frères, 1910.

-
- Chaudier, Stéphane. « Le Temps contradictoire : Proust et Woolf ». Dans *Le Temps retrouvé Eighty Years After/80 ans après*, édité par Adam Watt, 101-116. Oxford : Peter Lang, 2009.
- . *Proust ou le démon de la description*. Paris : Classiques Garnier, 2019.
- . « Vieillir dans *À la recherche du temps perdu* ». *Gérontologie et société* 114 (2005), 15-30.
- Chirol, Marie-Magdeleine. *L'Imaginaire de la ruine dans A la recherche du temps perdu de Marcel Proust*. Birmingham, Alabama : Summa Publications, 2001.
- Cogez, Gérard. *Le Temps retrouvé de Marcel Proust*. Paris : Gallimard, 2005.
- Crosman, Inge Karalus. *Metaphoric Narration : The Structure and Function of Metaphors in A la recherche du temps perdu*. Chapel Hill, North Carolina : University of North Carolina at Chapel Hill, Department of Romance Studies, 1978.
- Demarchi, Gregorio. « 'Thématisation variable' : facettes du Moi chez Shelling et Proust ». *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* 43 (2018), 209-231.
- Fauconnier, Gilles, et Mark Turner. *The Way We Think : Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York : Basic Books, 2002.
- Fludernik, Monika. « Introduction ». Dans *Beyond Cognitive Metaphor Theory : Perspectives on Literary Metaphor*, édité par Monika Fludernik, 1-16. New York : Routledge, 2011.
- Fontanier, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, 1977.
- Fowlie, Wallace. *A Reading of Proust*. Chicago : University of Chicago Press, 1975.
- Fraisse, Luc. « Le 'Bal de têtes' selon Proust ou le vieillissement comme fin mot de l'esthétique ». Dans *Écrire le vieillir*, édité par Alain Montandon, 133-158. Clermont-Ferrand : Presses de l'Université Blaise Pascal, 2005.
- Freud, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté » traduit par Bertrand Féron. Dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, 209-263. Paris : Gallimard, 1985.
- Friedman, Gabrielle. « Le Symbole de la sculpture mortuaire chez Proust ». *The French Review* 30, no 1 (1956), 5-12.

- Gabaston, Liza. « L’Herméneutique du corps : une lacune de l’ ‘Adoration perpétuelle’? ». Dans *Le Temps retrouvé Eighty Years After/80 ans après*, édité par Adam Watt, 79-90. Oxford : Peter Lang, 2009.
- Genette, Gérard. « Discours du récit : essai de méthode ». Dans *Figures III*, 65-278. Paris : Seuil, 1972.
- . « La Rhétorique restreinte ». Dans *Figures III*, 21-40. Paris : Seuil, 1972.
- . « Métonymie chez Proust ». Dans *Figures III*, 41-63. Paris : Seuil, 1972.
- . « Proust palimpseste ». Dans *Figures I*, 39-67. Paris : Seuil, 1966.
- Gibbs jr., Raymond W., dir. *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. New York : Cambridge University Press, 2008.
- . « Why Do Some People Dislike Conceptual Metaphor Theory? ». *Cognitive semiotics* 5, no 1-2 (2009), 14-36.
- Gil, R. « Identité humaine et vieillissement dans une lecture du *Temps retrouvé* de Marcel Proust ». *Neurologie - Psychiatrie - Gériatrie* 14 (2014), 98-101.
- Grady, Joseph, Todd Oakley, et Seana Coulson. « Blending and Metaphor ». Dans *Metaphor in Cognitive Linguistics: Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference, Amsterdam, July 1997*, édité par Raymond W. Gibbs et Gerard J. Steen, 101-124. Amsterdam : John Benjamins, 1999.
- Greene, Virginie. « Art and Craft in Proust’s Life and Work ». Dans *Proust and the Arts*, édité par Christie McDonald et François Proulx, 59-71. Cambridge : Cambridge University Press, 2015.
- Guérin, Jeanyves. « Féerie ». Dans *Dictionnaire Marcel Proust*, édité par Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, 376-377. Paris : Champion, 2014.
- Guerlac, Suzanne. « Swann’s Gift, Odette’s Face : Photography, Money, and Desire in *À la recherche du temps perdu* ». Dans *Proust and the Arts*, édité par Christie McDonald et François Proulx, 112-125. Cambridge : Cambridge University Press, 2015.
- Gunter, Pete A. Y. « Bergson and Proust : A Question of Influence ». Dans *Understanding Bergson, Understanding Modernism*, édité par S. E. Gontarski,

-
- Paul Ardoin et Laci Mattison, 157-176. New York : Bloomsbury Academic & Professional, 2014.
- Gzil, Fabrice. « 'Le Bal des têtes' : Proust et le corps vieillissant ». *Gérontologie et société* vol. 37 / 148, no 1 (2015), 73-81.
- Hamilton, Edith. *Mythology*. New York : Back Bay Books, 1998. 1942.
- Henrot, Geneviève. « Mort ». Dans *Dictionnaire Marcel Proust*, édité par Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, 652-655. Paris : Honoré Champion, 2014.
- Hersant, Marc, et Muriel Ades. « D'un bal de têtes l'autre : la mort de Monseigneur dans les *Mémoires* de Saint-Simon et la matinée chez la princesse de Guermantes dans *Le Temps retrouvé* ». Dans *Le Temps retrouvé Eighty Years After/80 ans après*, édité par Adam Watt, 11-21. Oxford : Peter Lang, 2009.
- Hiddleston, James Andrew. *Baudelaire and the Art of Memory*. Oxford : Clarendon Press, 1999.
- Hillis Miller, Joseph. « Fractal Proust ». Dans *Black Holes*, édité par Manuel Asensi et Joseph Hillis Miller, 314-483. Stanford : Stanford University Press, 1999.
- Hughes, Edward J. *Marcel Proust : A Study in the Quality of Awareness*. Cambridge : Cambridge University Press, 1983.
- Ibsen, Henrik. « Le Mineur » traduit par P.-G. La Chesnois. Dans *Programme de John Gabriel Borkmann* : Odéon - Théâtre de l'Europe, 1993.
- Jakobson, Roman. « Linguistique et poétique » traduit par Nicolas Ruwet. Dans *Essais de linguistique générale*, 209-248. Paris : Les Éditions de Minuit, 1963.
- Johnson, Lee McKay. *The Metaphor of Painting : Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust, and Pater*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1980.
- Kearney, Richard. « The Creativity of Language ». Dans *A Ricœur Reader : Reflection and Imagination*, édité par Mario J. Valdés, 463-481. New York : Harvester Wheatsheaf, 1991.
- Kristeva, Julia. *Le Temps sensible : Proust et l'expérience littéraire*. Paris : Gallimard, 1994.
- Kövecses, Zoltán. *Metaphor : A Practical Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 2010.

-
- . « Metaphor and Poetic Creativity : A Cognitive Linguistic Account ». *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica* 1, no 2 (2009), 181-196.
- La Fontaine, Jean de. « Le Chêne et le roseau. » Dans *Fables* Paris : Garnier Frères, 1868. Consulté le 3 mars 2020. <https://www.gutenberg.org/files/56327/56327-h/56327-h.htm>.
- Lakoff, George. « The Death of Dead Metaphor ». *Metaphor and Symbolic Activity* 2, no 2 (1987), 143-147.
- Lakoff, George, et Mark Johnson. *Metaphors We Live by*. Chicago : University of Chicago Press, 2003.
- . *Philosophy in the Flesh : The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*. New York : Basic Books, 1999.
- Lakoff, George, et Mark Turner. *More than Cool Reason : A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago : University of Chicago Press, 1989.
- Laplace-Claverie, Hélène. *Modernes féeries : Le théâtre français du XX^e siècle entre réenchantement et désenchantement*. Paris : Honoré Champion, 2007.
- Le Roux-Kieken, Aude. *Imaginaire et écriture de la mort dans l'œuvre de Marcel Proust*. Paris : Honoré Champion, 2005.
- Leonard, Diane R. « Proust and Ruskin : Figures of Consciousness ». *Style* 22, no 3 (1988), 410-431.
- Linkès, Serge. « Mer et violence dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand : une poétique des tempêtes. » Dans *La Violence et la mer dans l'espace atlantique*, édité par Mickaël Augeron et Mathias Tranchant. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004. Consulté le 22 octobre 2019. <http://books.openedition.org/pur/19581>.
- Linn, John Gaywood. *The Theater in the Fiction of Marcel Proust*. Columbus : Ohio State University Press, 1966.
- Louvat-Molozay, Bénédicte. « Le Vieillard amoureux, de la comédie à la tragédie. » Dans *Héros ou personnages ? Le personnel du théâtre de Pierre Corneille*, édité par Myriam Dufour-Maître. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2013. Consulté le 14 juin 2019. <http://books.openedition.org/purh/10101>.

- Macey, Samuel. « The Changing Iconography of Father Time ». Dans *The Study of Time III : Proceedings of the Third Conference of the International Society for the Study of Time*, édité par J.T. Fraser, N. Lawrence et D. Park, 540-577. New York : Springer, 1978.
- Maingueneau, Dominique. *Linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Armand Colin, 2005.
- « Mask ». *Encyclopaedia Britannica*. Consulté le 20 mai 2019.
<https://www.britannica.com/art/mask-face-covering>.
- Matzner, Sebastian. « Metonymy ». Dans *Oxford Classical Dictionary*. Consulté le 10 septembre 2020.
[https://oxfordre.com/classics/oso/viewentry/10.1093\\$002facrefore\\$002f9780199381135.001.0001\\$002facrefore-9780199381135-e-8229;jsessionid=E3EB97EE965EAC952927D5519F24E74A](https://oxfordre.com/classics/oso/viewentry/10.1093$002facrefore$002f9780199381135.001.0001$002facrefore-9780199381135-e-8229;jsessionid=E3EB97EE965EAC952927D5519F24E74A).
- Mercurio, Gregory John. « Proust's Medusa : Ovid, Evolution and Modernist Metamorphosis ». Thèse de doctorat, The City University of New York, 2015.
- Miguet-Ollagnier, Marie. *La Mythologie de Marcel Proust*. Paris : Belles-lettres, 1982.
- Milly, Jean. *Proust et le style*. Paris : Minard, 1970.
- Minogue, Valerie. *Proust : Du côté de chez Swann*. London : Edward Arnold, 1973.
- Monnin-Hornung, Juliette. *Proust et la peinture*. Genève : Librairie E. Droz, 1951.
- Montier, Jean-Pierre. « La Photographie '... dans le temps' : de Proust à Barthes et réciproquement ». Dans *Proust et les images - Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, édité par Jean Cléder et Jean-Pierre Montier, 69-114. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- Moreno, Cristina Flores. « Time, Life and Death Metaphors in Shakespeare's Sonnets : The Lakoffian Approach to Poetic Metaphor ». *Revista española de lingüística aplicada* 13 (1998-1999), 287-304.
- Murphy, Jonathan Paul. *Proust's Art : Painting, Sculpture and Writing in A la recherche du temps perdu*. Oxford : Peter Lang, 2001.
- Nancy, Jean-Luc. « Masqué, démasqué ». Dans *Masques de Carpeaux à Picasso*, édité par Édouard Papet, 13-15. Paris : Éditions Hazan, 2008.

- Naturel, Mireille. « Le Célibataire de l'art proustien. Un héritage flaubertien ? ». *Revue d'études proustiennes* 12 (2020), 127-143.
- Nerval, Gérard de. « El Desdichado ». Dans *Les Chimères*, 13. Bruxelles : Palais des Académies, 1966.
- Ogden, Daniel. *Drakōn : Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*. Oxford : Oxford University Press, 2013.
- Ollivier, Jean-Pierre. *Proust et les sciences*. Paris : Honoré Champion, 2018.
- Overstreet, R. Larry. « The Greek Concept of the 'Seven Stages of Life' and its New Testament Significance ». *Bulletin for Biblical Research* 19, no 4 (2009), 537-263.
- Panofsky, Erwin. « Father Time ». Dans *Studies in Iconology : Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, 69-94. New York : Harper & Row, 1962.
- Perrier, Guillaume. *La Mémoire du lecteur : Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*. Paris : Garnier, 2011.
- . « *Le Temps retrouvé* ou le temps allégorique. » Dans *Romans de la fin d'un monde : Le Temps retrouvé de Marcel Proust, La Marche de Radetzky de Joseph Roth, Le Guépard de Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, édité par Anna Saignes et Agathe Salha. Mont-Saint-Aignan : Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2015. Consulté le 15 septembre 2019.
<http://books.openedition.org/purh/3023>.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Édité par Jean-Yves Tadié, 4 vols. Paris : Gallimard, 1987-1989.
- . *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*. Édité par Pierre Clarac et Yves Sandre. Paris : Gallimard, 1971.
- Ramazani, R. Jahan. « Yeats : Tragic Joy and the Sublime ». *PMLA* 104, no 2 (1989), 163-177.
- Ricœur, Paul. *La Métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975.
- . « The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling ». *Critical Inquiry* 5, no 1 (1978), 143-159.
- Saint Girons, Baldine. *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*. Paris : Desjonquères, 2005.

-
- Saunders, Richard W. *Metamorphoses of the Proustian Body - A Study of Bodily Signs in A la recherche du temps perdu*. New York : Peter Lang, 1994.
- Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Paris : Librairie Félix Alcan, 1912. Consulté le premier février 2019. <https://www.schopenhauer.fr/oeuvres/le-monde-ebook.html>.
- Schwartz, Sanford « Hermeneutics and the Productive Imagination : Paul Ricœur in the 1970s ». *The Journal of Religion* 63, no 3 (1983), 290–300.
- Segnini, Elisa. « Between Life and Death: On the Art of Mask-making ». *Revue Canadienne de Littérature Comparée* 39, no 1 (2012), 64-79.
- . « The Mask as a Literary Trope Between Decadence and Modernism ». Thèse de doctorat, University of Toronto, 2010.
- Shakespeare, William. *As You Like It*. Oxford : Bodleian Libraries. Consulté le 8 novembre 2019. <https://firstfolio.bodleian.ox.ac.uk/download/text-pdfs/F-ayl.pdf>.
- . *Hamlet*. Oxford : Bodleian Libraries. Consulté le 3 février 2020. <https://firstfolio.bodleian.ox.ac.uk/download/text-pdfs/F-ham.pdf>.
- Shattuck, Roger. « Proust's Stilts ». *Yale French Studies* 34 (1965), 91-98.
- Simmons, Laurence. « Towards a Philosophy of the Polyp ». Dans *Animals and Agency : An Interdisciplinary Exploration*, édité par Sarah E. McFarland et Ryan Hediger. Leiden : Brill, 2009.
- Simon, Anne. « L'Incorporation du temps dans le roman : Proust et l'expérience de la quatrième dimension ». Dans *Régimes sémiotiques de la temporalité*, édité par Denis Bertrand et Jacques Fontanille, 157-170. Paris : Presses Universitaires de France, 2006.
- . *La Rumeur des distances traversées - Proust, une esthétique de la surimpression*. Paris : Garnier, 2018.
- . « Lecture phénoménologique du *Temps retrouvé* : réalité et incorporation du temps chez Proust ». Dans *Le Temps retrouvé Eighty Years After/80 ans après*, édité par Adam Watt, 255-265. Oxford : Peter Lang, 2009.
- . « Proust et la superposition descriptive ». *Bulletin d'informations proustiennes* 25 (1994), 151-166.

-
- . « Proust et Ricœur : l'herméneutique impossible ». *Esprit* Mars/avril, no 3 (2006), 122–137.
- . *Proust ou le réel retrouvé - Le sensible et son expression dans À la recherche du temps perdu*. Paris : Honoré Champion, 2011.
- Skagen, Margery Vibe. « How Can Literary Studies Contribute to a Cultural History of Ageing? ». Dans *Cultural Histories of Ageing: Plots, Myths and Metaphors of the Senescent Self*, édité par Margery Vibe Skagen et al. Routledge, à paraître.
- Starobinski, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris : Gallimard, 2004.
- Sture, Gunn Inger. « Au seuil des temps et des formes - Une étude de quelques métaphores temporelles dans *Combray* de Marcel Proust ». Mémoire de master, Université de Bergen, 2010.
- Tadié, Jean-Yves. *Proust et le roman - Essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard, 1986. 1971.
- Taverniers, Miriam. *Metaphor and Metaphorology : A Selective Genealogy of Philosophical and Linguistic Conceptions of Metaphor from Aristotle to the 1990s*. Studia Germanica Gandensia. Gent : Academia Press, 2002.
- Taylor, George H. « Ricœur's Philosophy of Imagination ». *Journal of French and Francophone Philosophy* 16, no 1/2 (2006), 93-104.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970.
- Topping, Margaret. *Proust's Gods : Christian and Mythological Figures of Speech in the Works of Marcel Proust*. Oxford : Oxford University Press, 2000.
- Turner, Joseph Mallord William. « A Ship against the Mewstone, at the Entrance to Plymouth Sound ». Aquarelle, 156 x 237 mm. Dublin : The National Gallery of Ireland, c. 1814. Consulté le 8 février 2019.
<https://www.nationalgallery.ie/ship-against-mewstone-entrance-plymouth-sound-jmw-turner>.
- . « A Storm (Shipwreck) ». Aquarelle sur papier, 434 x 632 mm. London : The British Museum, 1823. Consulté le 8 février 2019.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-a-storm-shipwreck-tw0399>.

-
- Vago, Davide. « Marguerite Yourcenar et Proust : L'écriture rayonnant de la mort ». Dans *Proust dans la littérature contemporaine*, édité par Sjeff Houppermans, Nell de Hullu-van Doeselaar, Manet van Montfrans, Annelies Schulte Nordholt et Sabine van Wesemael. Amsterdam : Brill, 2008.
- van Wesemael, Sabine. « Photomanie et mécanismes de la mémoire ». *Marcel Proust Aujourd'hui* 3 (2005), 49-62.
- Virtanen, Reino. « Proust's Metaphors from the Natural and the Exact Sciences ». *PMLA : Publications of the Modern Language Association of America* 69, no 5 (1954), 1038-1059.
- Weber, Samuel M. « The Madrepore ». *MLN* 87, no 7 (1972), 915-961.
- Wilcox, Donald J. *The Measure of Times Past : Pre-Newtonian Chronologies and the Rhetoric of Relative Time*. Chicago : The University of Chicago Press, 1987.
- Wimmers, Inge Crosman. *Proust and Emotion : The Importance of Affect in A la recherche du temps perdu*. Toronto : University of Toronto Press, 2003.
- Woodward, Kathleen. « The Mirror Stage of Old Age... Marcel Proust's *The Past Recaptured* ». Dans *Aging and its Discontents - Freud and Other Fictions*, 53-72. Bloomington : Indiana University Press, 1991.
- Yoo, Yaejin. « La Peinture ou les leçons esthétiques chez Marcel Proust ». Thèse de doctorat, Boston College, 2010.

Table des matières

| | |
|--|-----------|
| Cadre de recherche | 3 |
| Remerciements | 5 |
| Abstract | 7 |
| Note sur les éditions et les abréviations..... | 9 |
| Sommaire | 11 |
| Introduction | 13 |
| Délimitation du sujet | 14 |
| Proust et le vieillissement – l'état de la recherche | 19 |
| Problématique | 27 |
| Organisation de la thèse | 28 |
| 1. La métaphore..... | 31 |
| Bref aperçu historique | 31 |
| Paul Ricœur – la théorie tensionnelle de la métaphore | 33 |
| La théorie cognitive de la métaphore | 39 |
| <i>Metaphors We Live by</i> | 39 |
| <i>La métaphore poétique selon la théorie cognitive</i> | 42 |
| Les quatre procédés de manipulation..... | 43 |
| Métaphores-images | 46 |
| Personnification..... | 48 |
| Métaphore et comparaison | 48 |
| <i>Critique et développements récents de la théorie cognitive</i> | 49 |
| Critique de la théorie cognitive | 49 |
| Développements récents de la théorie cognitive de la métaphore | 50 |
| Le contexte | 50 |
| « <i>Blending</i> » | 51 |
| La métaphore proustienne | 53 |
| <i>Métaphore et mémoire</i> | 53 |
| <i>Métaphore, réalité et imagination</i> | 57 |
| <i>Gérard Genette et le rôle du contexte dans la métaphore proustienne</i> ... | 60 |
| Une approche tensionnelle et cognitive de la métaphore proustienne | 64 |
| <i>Morte ou conventionnelle, vive ou ingénieuse ?</i> | 65 |
| <i>La création de similarité</i> | 68 |
| Remarques finales | 70 |
| 2. Métaphores théâtrales | 73 |

| | |
|---|------------|
| Les masques ou les déguisements..... | 76 |
| <i>Qu'est-ce qu'un masque ?</i> | 79 |
| <i>Les cheveux</i> | 82 |
| <i>Masque et durcissement</i> | 87 |
| <i>Mis par qui ?</i> | 91 |
| Les rôles | 95 |
| <i>Rôles féeriques</i> | 95 |
| <i>Rôles comiques</i> | 99 |
| <i>Rôles tragiques</i> | 103 |
| <i>La signification des rôles</i> | 105 |
| Différents laps de temps..... | 107 |
| Le fantastique..... | 109 |
| <i>Hésitation</i> | 110 |
| <i>L'inquiétante étrangeté</i> | 112 |
| Remarques finales..... | 113 |
| 3. Métaphores sculpturales | 117 |
| Statues en devenir | 120 |
| <i>L'ambiguïté temporelle des statues en devenir</i> | 133 |
| Statues effritées..... | 135 |
| La statue et l'individu | 139 |
| Remarques finales..... | 144 |
| 4. Métaphores picturales..... | 147 |
| Le temps artiste..... | 149 |
| <i>Le prince d'Agrigente et Monsieur d'Argencourt</i> | 151 |
| <i>Le temps comme artiste malveillant</i> | 156 |
| <i>Le temps comme artiste minutieux</i> | 162 |
| <i>La ressemblance familiale</i> | 164 |
| Le narrateur peintre..... | 167 |
| Remarques finales..... | 173 |
| 5. Le duc de Guermantes – ruine, rocher, tête antique..... | 175 |
| Le duc comme sculpture..... | 178 |
| Le duc comme rocher..... | 181 |
| Le duc comme ruine..... | 187 |
| Lumière | 190 |
| Tensions | 194 |
| <i>Immobilité et mouvement</i> | 194 |
| <i>Vision et aveuglement, visibilité et invisibilité</i> | 195 |
| <i>Temps perdu et temps susceptible d'être retrouvé</i> | 197 |

| | |
|---|------------|
| <i>Réseau métaphorique</i> | 198 |
| Le duc de Guermantes et son contexte..... | 200 |
| Remarques finales | 205 |
| 6. Transformation et accumulation | 207 |
| Transformations et accumulations théâtrales, sculpturales et picturales ... | 211 |
| Transformations et accumulations naturelles..... | 217 |
| <i>Plantes et insectes</i> | 219 |
| <i>Géologie et polypiers</i> | 229 |
| Accumulation comme perspective dominante de l' <i>explicit</i> de la <i>Recherche</i> | 237 |
| <i>Temps porté</i> | 239 |
| <i>Temps vertigineux</i> | 241 |
| <i>Temps élargissant</i> | 248 |
| Remarques finales | 253 |
| Conclusion..... | 255 |
| Bibliographie | 263 |
| Table des matières..... | 275 |



Graphic design: Communication Division, UIB / Print: Skjipes Kommunikasjon AS



uib.no

ISBN: 9788230843390 (print)
9788230865675 (PDF)