

Au seuil des temps et des formes

Une étude de quelques métaphores temporelles dans *Combray* de Marcel Proust.

Gunn Inger Sture



Numéro d'étudiant : 174049

Mémoire de master

Département des langues et littératures étrangères

Université de Bergen

Septembre 2010

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Margery Vibe Skagen, ma directrice de mémoire, pour ses conseils perspicaces, ses encouragements et son implication dans mon projet. Travailler sous sa direction a été un privilège.

Mes remerciements s'adressent aussi à Lova Andriana qui a eu la gentillesse de relire mon mémoire.

Merci à mes camarades du premier étage pour les bons temps que nous avons passés ensemble dans le salon vert. X *tvi*

Enfin, je voudrais remercier ma famille et mes amis qui me soutiennent et encouragent toujours. Merci à tous.

Gunn Inger Sture

Bergen, septembre 2010

Table des matières

Remerciements.....	3
Abréviations.....	7
1. Introduction.....	9
2. La métaphore.....	12
2.1. <i>Aristote</i>	12
2.2. <i>Pierre Fontanier</i>	13
2.3. <i>George Lakoff, Mark Johnson et Mark Turner</i>	15
2.3.1. La métaphore conceptuelle conventionnelle.....	16
2.3.2. La métaphore poétique	17
3. La métaphore proustienne.....	22
3.1. <i>La mémoire involontaire</i>	22
3.2. <i>Métaphore et réalité</i>	26
3.3. « <i>Métonymie chez Proust</i> » de <i>Gérard Genette</i>	33
4. Analyses des extraits choisis.....	40
4.1. <i>Nuits d'insomnie</i>	40
4.1.1. Introduction.....	40
4.1.1.1. L'incipit.....	40
4.1.1.2. Les deux dormeurs.....	43
4.1.2. Métaphores conceptuelles conventionnelles et la conception proustienne du temps. 44	
4.1.2.1. TEMPS EST ESPACE.....	44
4.1.2.2. La métaphore d'orientation temporelle.....	46
4.1.2.3. Conception cyclique du temps et vision géocentrique du monde.....	47
4.1.2.4. Le passage du temps.....	50
4.1.3. L'univers, le temps et les métaphores conceptuelles	52
4.1.3.1. Le fil des heures.....	52
4.1.3.2. LE TEMPS EST UN OBJET MOUVANT.....	54
4.1.4 La mémoire volontaire vs la mémoire involontaire.....	56
4.1.5. Ancrage métonymique.....	62
4.1.6. Le temps paradoxal.....	65
Figure I.....	67
Figure II.....	68

4.2. <i>Lecture sous le marronnier</i>	69
4.2.1. Introduction.....	69
4.2.1.1. Le cristal structurant.....	69
4.2.1.2. Temps verbaux.....	70
4.2.2. Le cristal et la métaphore conceptuelle.....	71
4.2.3. Le cristal, le ciel et le temps.....	72
4.2.3.1. Cristal et ciel.....	72
4.2.3.2. Ciel et temps.....	73
4.2.3.3. Inscription	73
4.2.4. Ancrage métonymique.....	75
4.2.4.1. Synesthésie.....	75
4.2.4.2 Une métaphore réciproque?.....	77
4.2.5. Le cristal et les contrastes.....	78
4.2.6. Le cristal et l'« essence ».....	79
4.3. <i>Une première tentative littéraire</i>	81
4.3.1. Introduction.....	81
4.3.1.1. Les deux côtés.....	81
4.3.1.2. Le temps, le ciel et le mouvement.....	83
4.3.2. Métaphores conceptuelles.....	84
4.3.2.1. Personnifications	84
4.3.2.1.1. Le soleil.....	84
4.3.2.1.2 Les clochers.....	86
4.3.2.2. Les clochers et le temps.....	90
4.3.2.3. Le soleil, les clochers, la voiture et le temps.....	92
4.3.3. Ancrage métonymique.....	93
4.3.4. La mémoire vs. l'art.....	96
5. Conclusion	100
Résumé en norvégien	107
Bibliographie	108
<i>Sites web cités</i>	<i>111</i>
Annexe	113
<i>Métaphores conceptuelles conventionnelles traitées dans ce mémoire</i>	<i>113</i>

Abréviations

RTP I – Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade). Tome I. 1987, premières éditions 1913 et 1918.

RTP II – Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade). Tome II. 1988, premières éditions 1918 et 1921-1922.

RTP III – Proust Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade). Tome III. 1954, premières éditions 1923, 1925 et 1927.

CSB – Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve précède de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade). 1971, premières éditions 1954, 1919 et 1880-1922.

1. Introduction

À la recherche du temps perdu est une œuvre qui entretient une relation particulière avec le temps. Elle représente non seulement la quête d'un passé perdu, mais aussi la recherche artistique de quelque chose d'essentiel et d'éternel, cachée derrière les réalités du monde. La métaphore occupe une fonction très importante dans cette recherche, ce qui se voit par les éloges qu'en fait Proust, et par le vaste nombre d'ouvrages qui traitent de l'esthétique proustienne, du style proustien, des images proustiennes et de la métaphore proustienne.

Dans ce mémoire nous interrogerons la relation entre ces deux dimensions fondamentales de la *Recherche* : métaphore et temporalité en nous appuyant sur un nombre limité d'exemples tirés de la première partie de l'œuvre. Après avoir présenté certaines théories anciennes et modernes de la métaphore, nous analyserons trois extraits de *Combray*, afin de voir comment les métaphores temporelles y « fonctionnent » : sur quoi elles jouent et comment elles pourraient se rapporter aux conceptions proustiennes de la réalité, de la mémoire et de l'art.

Afin de pouvoir faire une analyse approfondie de nos exemples, tout en tenant compte des limites de ce travail, nous avons choisi trois extraits assez courts de *Combray*. Il nous semble qu'il soit possible de lire ces extraits comme des unités à peu près indépendantes, en nous permettant de les situer très sommairement dans leur contexte. Ainsi nous avons cherché à découper des parties cohérentes qui semblent avoir leur propre structure interne. Nous pensons qu'une telle structure peut être fournie justement par l'emploi des métaphores. En appliquant aux extraits choisis les outils présentés dans les chapitres théoriques, nous verrons comment l'extension, l'élaboration, la mise en question et la composition de métaphores conventionnelles, ainsi que la création de nouvelles métaphores qui présupposent des métaphores conventionnelles peuvent créer des réseaux métaphoriques complexes à l'intérieur d'un fragment constitué d'un ou deux paragraphes. En repérant des répétitions, des images frappantes et la position de ces dernières, nous chercherons un « noyau » dans chaque extrait : une métaphore ou un domaine qui constitue la base de ces réseaux. De plus, nous examinerons les contrastes qui sont mis en jeu par les métaphores. Tous ces procédés nous semblent contribuer au caractère à la fois serré et ouvert des extraits : le réseau de métaphores est « tissé » de nombreux éléments associés, et il semble que tous les éléments sont nécessaires pour le former, mais en même temps, les métaphores s'ouvrent vers une multitude

d'interprétations. À première vue, il peut être difficile de découvrir les nombreux liens sémantiques entre les différents éléments et de percevoir l'ampleur de ces structures. Pour en rendre compte, il faut rentrer dans les détails et faire des analyses approfondies ; et c'est ce que nous ferons dans ce mémoire. C'est d'ailleurs souvent de cette manière que l'on lit Proust : il faut réfléchir pour vraiment saisir et apprécier la complexité du texte et la richesse des images.

Nous avons choisi des extraits dont beaucoup d'entre les métaphores jouent sur le domaine du ciel, parce que le ciel est la mesure la plus élémentaire du temps : on peut toujours le « lire » pour dire l'heure, et aussi parce qu'il nous semble utile d'avoir un domaine qui est commun à tous les extraits, ce qui nous permettra de comparer les emplois de ce domaine pour expliquer d'autres phénomènes.

À travers les analyses, nous avons l'intention de montrer comment les extraits peuvent être représentatifs de tout *Combray* et même de toute la *Recherche*. Nous nous permettrons de les lire comme des textes à la fois autonomes et représentatifs de l'œuvre. Le premier extrait est situé presque au début de *Combray*, le deuxième près du milieu et le troisième vers la fin. Ils traitent tous des états ou des activités qui sont privilégiés dans la *Recherche* : le sommeil et le rêve, la lecture, l'écriture et la mémoire. Nous considérerons les métaphores des extraits comme des manifestations de la conception proustienne de la réalité qui imprègne toute la *Recherche*.

Nous nous servons principalement des théories de George Lakoff, Mark Johnson et Mark Turner, qui parlent de métaphores conceptuelles, et de l'article « Métonymie chez Proust » par Gérard Genette, qui traite de la relation entre métaphore et métonymie dans la *Recherche*. Ces théories seront introduites dans les chapitres 2 et 3, qui constituent la base théorique et méthodologique de ce mémoire. Le deuxième chapitre consiste en une présentation du cadre théorique et des outils qui seront employés dans les analyses des extraits. Nous y traiterons différentes définitions de la métaphore : celle d'Aristote, celle de Pierre Fontanier, et celle de Lakoff, Johnson et Turner. Notre travail se servira principalement de la définition de la métaphore fournie par Lakoff, Johnson et Turner, mais nous avons jugé pertinent de présenter aussi des définitions plus traditionnelles de la métaphore, afin de voir sur quels points la théorie de la métaphore conceptuelle diffère de celles-ci.

Dans le troisième chapitre sera présentée la métaphore proustienne. Nous introduirons la conception proustienne de la réalité et de la mémoire – notions qui sont importantes pour la

compréhension du temps et de la métaphore proustiens – ainsi que l'article « Métonymie chez Proust » de Gérard Genette. Dans la multitude d'ouvrages publiés sur la métaphore et sur l'œuvre de Proust, nous avons fait un choix pragmatique de théories et d'interprétations de Proust qui nous semblent pertinentes pour le propos de ce travail.

Parmi les ouvrages secondaires qui ont contribué à former notre compréhension de l'esthétique de Proust, mentionnons les plus importants : *Proust : Du côté de chez Swann* par Valerie Minogue, *L'esthétique de Marcel Proust* par Emeric Fiser, et *Proust et le style* de Jean Milly. Dans une certaine mesure, nous nous référerons non seulement à *Combray*, mais aussi à d'autres parties de l'œuvre de Proust, qui contribueraient à éclairer l'emploi proustien des métaphores. Dans son ouvrage *Le démon de la théorie*, Antoine Compagnon parle de cette méthode : « la méthode des passages parallèles »¹ ou l'emploi d'autres textes du même auteur pour comprendre le texte en question. « C'est la méthode la plus générale et la moins controversée, en somme le procédé essentiel des études et de la recherche littéraires. »²

Dans le quatrième chapitre nous analyserons les trois extraits choisis. Pour chaque extrait, nous analyserons l'emploi des métaphores conceptuelles et leur ancrage métonymique éventuel. En employant des termes tirés des théories de Lakoff, Johnson et Turner, nous indiquerons des métaphores conceptuelles employées dans l'extrait en question, et nous examinerons comment elles ont été manipulées. Dans les cas où nous n'avons pas trouvé (chez Lakoff, Johnson et Turner) la métaphore conceptuelle conventionnelle présupposée dans le texte, nous la déduirons à partir des expressions actuelles. Nous analyserons aussi l'association entre les métaphores, et plus brièvement, la relation entre les métaphores et le contexte dans *Combray*. À travers le présent travail, nous essayerons de répondre aux questions suivantes : Comment le problème qu'est le temps proustien se manifeste-t-il dans les métaphores de *Combray*? Comment les métaphores peuvent-elles servir la recherche du temps perdu?

1 Antoine Compagnon. *Le démon de la théorie*. Paris : Seuil. 1998. p. 71

2 Loc. cit.

2. La métaphore

Qu'est-ce qu'une métaphore ? Différents théoriciens donnent des réponses différentes à cette question. On la discute depuis l'antiquité, et même aujourd'hui les théories et les opinions sur cette figure sont nombreuses. Nous allons considérer quelques théories de la métaphore en général, avant de regarder de plus près la métaphore proustienne dans le chapitre 3.

2.1. Aristote

Le mot grec « metaphora » a le sens de *transport* ou de *changement*, et vient du verbe « metapherein » qui a le sens de *transporter*. Aristote définit ainsi la métaphore 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 analogie. »¹ Le sens du mot qui exprime la métaphore est donc changé et la métaphore remplace le mot que nous nous attendons normalement à voir dans la situation actuelle. Les transferts du genre à l'espèce, de l'espèce au genre et de l'espèce à l'espèce sont des transferts métonymiques ou synecdochiques. La métonymie et la synecdoque sont donc incluses dans la définition aristotélicienne de la métaphore. Actuellement, le terme métaphore fait plutôt penser aux transferts par analogie, et dans la *Rhétorique* Aristote lui-même attribue plus de valeur à ce type de métaphore qu'aux autres.²

Dans la *Poétique*, Aristote explique comment la métaphore par analogie fonctionne : « Je dis qu'il y a analogie (ou proportion) lorsque le second nom est au premier comme le quatrième est au troisième ; car on dira le quatrième à la place du second et le second à la place du quatrième [...] ».³ Il donne cette métaphore comme exemple : « Ce que le soir est au jour, la vieillesse l'est à la vie. »⁴ Ainsi on peut dire que la vieillesse est le soir de la vie ou que le soir est la vieillesse du jour. Un nom remplace un autre et assume un sens autre que son sens normal. Comme nous le voyons, la métaphore selon Aristote joue dans les deux sens.

Nous avons déjà constaté qu'Aristote inclut la métonymie et la synecdoque dans sa définition de la métaphore. Dans la *Rhétorique*, il écrit : « L'image est aussi une métaphore,

1 Aristote. *Poétique et Rhétorique*. Paris : Garnier Frères. 1882. p. 49

2 Ibid. p. 324

3 Ibid. p. 50

4 Loc. cit.

car il y a peu de différence entre elles. »⁵ Aristote emploie le terme *image* pour désigner la figure que nous appelons aujourd'hui *comparaison*. Comme la comparaison est aussi une figure par analogie, Aristote choisit de la catégoriser comme une métaphore, même si la comparaison manifeste explicitement le rapport analogique.

Dans la *Poétique*, Aristote affirme que la métaphore appartient à un style ou un niveau de langage plus élevé que celui du langage de tous les jours.⁶ Pourtant, dans la *Rhétorique*, il affirme que « [...] tout le monde use des métaphores dans la conversation [...] ».⁷ Il semble qu'Aristote se contredit, mais cela n'est pas forcément le cas. Si l'on distingue entre des métaphores conventionnelles et des métaphores novatrices, ou des métaphores poétiques, les deux affirmations sont correctes. Nous reviendrons à cette distinction lorsque nous allons aborder la théorie de Lakoff, Johnson et Turner sur la métaphore.

Aristote traite aussi de la métaphore comme moyen d'acquisition des connaissances. Il écrit dans la *Rhétorique* :

Le fait d'apprendre aisément est agréable pour tout le monde ; or les mots ont toujours une certaine signification et, par suite, tous les mots qui contribuent à nous enseigner quelque chose sont les plus agréables. Mais le sens des mots étrangers reste obscur et, d'autre part, celui des mots propres est chose connue. La métaphore est ce qui remplit le mieux cet objet; car, lorsqu'il dit (Homère) que la vieillesse est (comme) la paille, il produit un enseignement et une notion par le genre, l'une et l'autre ayant perdu leurs fleurs.⁸

En nous montrant une analogie entre deux choses, la métaphore peut nous aider à mieux comprendre ce dont elle traite. Elle a donc une influence sur la manière dont nous pensons.

2.2. Pierre Fontanier

Pierre Fontanier représente la rhétorique classique en France. Dans ses deux ouvrages *Manuel classique pour l'étude des tropes* (1821) et *Traité général des figures du discours autres que les tropes* (1827)⁹, il propose une classification assez stricte des figures et des tropes.

Contrairement à Aristote, Fontanier distingue entre tropes et figures. Il définit ainsi les

5 Ibid. p. 303

6 Ibid. p. 53

7 Ibid. p. 295

8 Ibid. p. 322

9 Rassemblés dans *Les figures du discours* en 1977.

tropes : « Les Tropes sont *certaines sens plus ou moins différents* [sic] *du sens primitif, qu'offrent, dans l'expression de la pensée, les mots appliqués à de nouvelles idées.* »¹⁰ Les tropes « proprement dits » – une sous-catégorie des tropes – ne s'étendent même pas au-delà d'un seul mot.¹¹ Les mots qui constituent des tropes sont donc pris dans un autre sens que le sens qu'ils ont normalement – ils désignent d'autres idées. Les figures sont définies ainsi :

Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentimens [sic], *s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune.*¹²

Les figures consistent donc en la substitution au mot (ou plusieurs mots) « simple et commune » d'un autre mot (ou plusieurs mots).¹³ La plupart des tropes sont aussi des figures. Pour qu'il y ait figure, il faut que l'on ait le choix entre deux ou plusieurs mots et qu'il y ait la possibilité de substitution. Les catachrèses constituent une troisième catégorie. Elles sont des tropes, mais elles ne sont pas des figures, car il n'existe pas de mot « simple » pour désigner la même notion. On n'a pas de choix, et par conséquent, elles ne peuvent pas être classées comme des figures.

Prenons comme exemple le mot *dent*, dans le sens de *dents d'une scie*. Ce terme n'est pas perçu comme une métaphore, car il est la dénomination normale pour cet objet. Si l'on en est conscient, il n'est pas difficile de voir la métaphore ou l'analogie entre les dents d'un animal ou d'un être humain et les dents d'une scie. Comme il n'existe pas d'autre mot pour désigner ces derniers, le locuteur ne fait pas un choix délibéré entre un terme littéral et un terme figuré. Et selon Fontanier, c'est ce choix qui caractérise les figures. L'expression *dents d'une scie* est donc une catachrèse.

Fontanier distingue entre quatre types de tropes en un mot : métonymie, synecdoque, métaphore et syllepse. La métonymie et la synecdoque ne sont donc pas incluses dans sa définition de la métaphore comme elles le sont dans la définition d'Aristote. La métaphore selon Fontanier est un trope par ressemblance qui 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.* »¹⁴ Nous voyons ici que

10 Pierre Fontanier. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion. 1977. p. 39

11 Ibid. p. 77

12 Ibid. p. 64

13 Voir aussi l'introduction aux *Figures du discours* par Gérard Genette, p. 11

14 Fontanier. Op.cit. p. 99

la métaphore est une figure par analogie, ce qui correspond au quatrième type de métaphore selon Aristote. En ce qui concerne son fonctionnement, Fontanier ne le précise pas vraiment, mais comme la métaphore est un trope qui est une figure, nous savons alors qu'il s'agit d'une substitution du mot « simple » au sens littéral, et que le mot que l'on substitue à ce mot simple est pris dans un sens figuré.

Nous avons déjà vu que pour Fontanier la métonymie et la synecdoque ne sont pas des métaphores. La métaphore est un trope par ressemblance, la métonymie un trope par correspondance et la synecdoque un trope par connexion. Quant à la comparaison, elle est, pour Fontanier, une figure, et non pas un trope, car il n'y a pas de transformation de sens.

La métaphore et les autres tropes appartiennent, selon Fontanier, à un niveau de langage plus élevé que celui de tous les jours, même si « les enfans [sic], les sauvages, les ignorans [sic] »¹⁵ les utilisent beaucoup. Ces groupes emploient des tropes parce que leur vocabulaire ne suffit pas pour dire ce qu'ils veulent dire, et ils substituent un mot qu'ils connaissent au mot qui leur manque. Mais comme ils ne font pas de choix délibéré, il ne s'agit que de catachrèses. Les vrais tropes, nous les utilisons pour donner plus d'« agrément »¹⁶ au langage.

2.3. George Lakoff, Mark Johnson et Mark Turner

George Lakoff, Mark Johnson et Mark Turner travaillent tous dans le domaine des sciences cognitives, et ils abordent la question de la métaphore dans cette perspective. Contrairement à Fontanier qui ne voit qu'une ornementation du langage dans la métaphore, ils soulignent la fonction cognitive de cette figure tout comme Aristote. Dans *Metaphors we live by*¹⁷, Lakoff et Johnson traitent de la métaphore en général. Ils montrent comment nous sommes dépendants de la métaphore pour pouvoir structurer le monde. Dans *More Than Cool Reason*¹⁸, Lakoff et Turner se focalisent sur la métaphore poétique, sur son fonctionnement et sur sa fonction dans la littérature.

15 Ibid. p. 158

16 Ibid. p. 160

17 George Lakoff et Mark Johnson. *Metaphors we live by*. Chicago : The University of Chicago Press. 2003.

18 George Lakoff et Mark Turner. *More than Cool Reason*. Chicago : The University of Chicago Press. 1989.

2.3.1. La métaphore conceptuelle conventionnelle

Selon les auteurs de *Metaphors We Live By*, la métaphore joue un rôle essentiel dans nos vies. Elle n'est pas qu'un élément du langage poétique, mais au contraire, nous trouvons des métaphores partout dans le langage quotidien. Il ne faut pourtant pas croire que la métaphore est un phénomène purement linguistique, car en fait, la métaphore est l'un des moyens que nous employons pour comprendre le monde. Cela se reflète dans la langue, mais la métaphore est avant toute chose un phénomène inséparable de la pensée. Pour Lakoff et Johnson, l'essence de la métaphore est de comprendre une chose à l'image d'une autre.¹⁹

Il faut distinguer entre la métaphore et ses expressions linguistiques. Comme elle est un phénomène de la pensée, une même métaphore peut être exprimée dans un grand nombre de manières différentes. Lakoff et Johnson emploient le terme *métaphore conceptuelle* pour désigner la métaphore en tant que structure cognitive – celle qui fournit la base des différentes expressions linguistiques.

Les métaphores conceptuelles nous aident à comprendre des concepts qui sont difficiles à saisir. Le concept que la métaphore « explique » est le *domaine cible*²⁰. Sur ce domaine cible sont appliquées certaines des caractéristiques d'un autre domaine – le *domaine source*, et nous pouvons comprendre le domaine cible à l'image du domaine source.²¹ Lakoff et Johnson soulignent à plusieurs reprises que la métaphore ne nous donne qu'une compréhension partielle du domaine cible, car elle doit forcément mettre l'accent sur quelques-uns des aspects du domaine source, ce qui entraîne le masquage d'autres aspects. Par conséquent, des concepts totalisants et abstraits comme la vie, la mort, le temps etc., nous les comprenons à l'aide d'un grand nombre de métaphores selon l'optique choisie, et chacune de ces métaphores donne naissance à un grand nombre d'expressions linguistiques.

La question du rapport entre métaphore et vérité dépend évidemment de ce que l'on comprend par vérité. Pour Lakoff et Johnson, il n'existe pas de vérité absolue et objective, les choses n'ont pas de caractéristiques inhérentes. Tout dépend de la perception et de la pensée

19 Lakoff et Johnson. *Metaphors we live by*. p. 5

20 Il existe plusieurs termes qui désignent les constituants de la métaphore : « Selon les terminologies, le terme métaphorique est dit *phore*, ou *véhicule*, ou *comparant*, le terme métaphorisé *thème*, ou *teneur*, ou *comparé*. » (Encyclopédie Larousse en ligne. À l'entrée de « Métaphore ») La théorie dont nous nous servirons le plus sera celle de Lakoff, Johnson et Turner. Nous emploierons par conséquent leur terminologie : *domaine source* et *domaine cible*. Pour éviter la confusion, nous emploierons les termes de Genette : *comparant* et *comparé*, dans les discussions concernant ses points de vue.

21 Pour indiquer qu'il s'agit d'une métaphore conceptuelle, Lakoff, Johnson et Turner la met en majuscules, le domaine cible avant le domaine source : DOMAINE CIBLE EST DOMAINE SOURCE

humaine. Comme nous comprenons le monde à l'aide des métaphores, nos perceptions aussi bien que nos pensées peuvent être métaphoriques. Dans la mesure où la vérité existe la métaphore peut donc bien l'exprimer. Il ne faut pas oublier qu'une seule métaphore ne nous donne qu'une compréhension partielle du concept qu'elle décrit, donc il s'agit d'un aspect entre autres de la vérité. Selon Lakoff et Johnson, l'imagination et la raison s'unissent dans la métaphore. On peut donc dire que la métaphore est une sorte de « rationalité ingénieuse ».²² La raison et l'imagination ne sont pas des facultés opposées. Elles travaillent ensemble pour nous fournir une compréhension de notre environnement.

Lakoff et Johnson critiquent la théorie classique de la métaphore qu'ils appellent la théorie de comparaison²³. Selon cette théorie, la métaphore décrit des similarités qui existent déjà. Lakoff et Johnson affirme que la métaphore *crée* des similarités quand nous comprenons quelque chose à l'image de quelque chose d'autre. Cette affirmation doit être comprise selon leur conception de la vérité : comme les choses n'ont pas de caractéristiques inhérentes, il n'existe pas de similarités « objectives » entre elles non plus. En créant des similarités, et en nous faisant voir les choses d'une nouvelle manière, la métaphore peut nous aider à comprendre le monde.

Comme Aristote, Lakoff et Johnson attribuent à la métaphore le pouvoir de fournir de *nouvelles* compréhensions d'un concept. Les métaphores conventionnelles font déjà partie de notre système cognitif, et par conséquent, elles ne fournissent pas de nouvelles connaissances. Lakoff et Johnson distinguent donc entre métaphores conventionnelles et nouvelles métaphores ou métaphores ingénieuses. Ces dernières nous frappent souvent en nous montrant de nouvelles optiques, ce qui nous fait comprendre différemment notre environnement. Le fonctionnement et l'effet de la nouvelle métaphore se voient très clairement dans une de ses sous-catégories – la métaphore poétique.²⁴

2.3.2. La métaphore poétique

George Lakoff et Mark Turner traitent justement de ce type de métaphore dans *More than Cool Reason – A Field Guide to Poetic Metaphor*. Selon ces deux théoriciens, les

22 Lakoff et Johnson. *Metaphors we live by*. p. 193

23 Cette même théorie (the comparison theory en anglais) est appelée « la théorie de similarité » (the similarity theory) dans *More than Cool Reason* de Lakoff et Turner

24 Lakoff et Johnson. *Metaphors we live by*. p. 235

métaphores poétiques fonctionnent de la même manière que les métaphores conceptuelles conventionnelles. Il y a donc toujours un domaine source et un domaine cible, et une métaphore conceptuelle qui pourra fournir différentes expressions linguistiques. C'est la façon dont l'écrivain emploie les métaphores qui diffèrent des métaphores courantes du langage de tous les jours.

L'écrivain peut se servir de la métaphore de trois manières différentes : il peut utiliser des métaphores conventionnelles, les mettre en vers et les agencer syntaxiquement, mais comme elles font déjà partie de notre système conceptuel, de telles métaphores ne sont pas perçues comme bonnes ou frappantes. Ou bien il peut employer des métaphores conventionnelles de différentes manières innovatrices, déterminées par Lakoff et Turner, pour faire des images fortes qui nous font réfléchir. Il peut aussi essayer de rompre avec notre manière habituelle de penser en construisant de nouvelles métaphores.²⁵

Les métaphores conventionnelles peuvent être manipulées de quatre manières : on peut les *étendre*, les *élaborer*, les *remettre en cause* ou les *composer*.²⁶ Ces quatre manipulations constituent donc l'emploi nouveau des métaphores conventionnelles qui est mentionné dans le paragraphe ci-dessus.

Quand on *étend* une métaphore conventionnelle, on en élargit la portée pour qu'elle inclue plus d'éléments du domaine source. On peut aussi élaborer une métaphore conventionnelle en spécifiant ses aspects d'une manière différente de ce que l'on fait normalement. Ces deux procédés peuvent être difficiles à distinguer l'un de l'autre, car comme Cristina Flores Moreno le dit, les deux consistent en un ajout de contenu conceptuel.²⁷ Nous prenons comme exemple une métaphore qui pourrait être dite soit étendue, soit élaborée selon les arguments choisis. Cette métaphore fait partie d'un passage au début de *Combray* où le narrateur décrit l'état entre éveil et sommeil. Elle est basée sur l'identification métaphorique entre temps et espace : « [...] ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes [...] ».²⁸ L'identification TEMPS EST ESPACE, l'une des métaphores les plus fondamentales pour la pensée humaine, implique que l'on peut se déplacer dans le temps, et peut-être même que l'on peut « sortir » du temps. Mais l'attribution d'un seuil au temps ne fait pas partie de la métaphore conventionnelle. On peut discuter s'il s'agit d'une extension ou d'une élaboration. Si l'on a à

25 Voir Lakoff et Turner, *More than Cool Reason*. p. 51

26 Ces quatre manières de manipuler les métaphores sont introduites dans Lakoff et Turner : *More than Cool Reason*, pp. 67-72

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

28 RTP I. p. 6

faire à une extension, le seuil est ajouté comme un élément spatial. Si, par contre, il s'agit d'une élaboration, l'espace est d'abord spécifié – il devient une pièce ou une maison – des espaces qui ont normalement un seuil. La dernière solution est peut-être la plus probable, comme « espace » est un concept très vague, mais il est peut-être aussi possible de s'imaginer un espace qui a un seuil, mais qui n'est pourtant pas spécifié, et qui n'est donc ni une pièce ni une maison.

L'écrivain peut aussi employer des métaphores conventionnelles pour nous montrer les limitations de notre compréhension métaphorique et remettre en cause sa pertinence.²⁹ Prenons comme exemple la réponse de Françoise quand la tante Léonie lui dit qu'elle fait perdre le temps de sa domestique. Cette conversation fait partie d'un passage qui décrit la vie quotidienne à Combray, au début de la deuxième partie de *Combray*. : « – Mais non, madame Octave, mon temps n'est pas si cher ; celui qui l'a fait ne nous l'a pas vendu. »³⁰ Les métaphores conventionnelles LE TEMPS EST UNE DENRÉE DE GRANDE VALEUR et LE TEMPS EST UNE RESSOURCE LIMITÉE sont remises en cause par Françoise qui affirme que le temps n'a pas une si grande valeur, car il lui a été donné.

Finalement, on peut composer deux ou plusieurs métaphores pour créer des passages complexes. Selon Lakoff et Turner, c'est ce procédé qui engendre les manipulations qui diffèrent le plus de la manière dont nous employons les métaphores conventionnelles.³¹ Ce procédé, comme nous le verrons, est typique de l'écriture proustienne. Les passages descriptifs chez Proust sont souvent très denses et difficiles à démêler à cause du degré très élevé de composition. Nous trouvons un exemple dans la description de la couleur des feuilles du tilleul de la tante Léonie : « 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 comme le crépuscule des fleurs. »³² Dans ce passage, les métaphores conceptuelles conventionnelles LA VIE EST UNE FLAMME, LA MORT EST UN SOMMEIL et LA VIE EST UNE JOURNÉE sont toutes employées. Les fleurs sont près de la mort. Comme la vie est une flamme, celle-ci est à demi éteinte. La mort est un sommeil, et la flamme est aussi assoupie, c'est-à-dire à demi endormie, et leur vie est comparée au crépuscule des fleurs, ce qui équivaut à la fin de la vie par la métaphore LA VIE EST UNE JOURNÉE.

Lakoff et Turner traitent aussi des métaphores-image. Ces métaphores fonctionnent

29 Lakoff et Turner *More than Cool Reason*. p. 69

30 RTP I p. 55

31 Lakoff et Turner. *More than Cool Reason*. p. 70

32 RTP I. p. 51

comme les autres, mais au lieu d'appliquer un domaine sur un autre, on applique une image visuelle sur une autre. Les métaphores-image peuvent former des composées avec d'autres métaphores.³³ Dans ces cas, les deux métaphores se soutiennent et se renforcent, et par conséquent, les métaphores-image peuvent aussi nous aider à comprendre le monde d'une nouvelle manière. Nous verrons ultérieurement que Proust emploie beaucoup de métaphores-image dans des passages dominés par des métaphores composées.

En ce qui concerne la métonymie, Lakoff et Turner affirment qu'elle consiste aussi d'une application, mais dans le cadre d'un même domaine.³⁴ La métonymie est aussi conceptuelle, et elle fait partie de notre système de pensée. Comme la métaphore, elle peut être conventionnelle. Ce qui distingue ces deux figures, c'est le fait que la métonymie fonctionne dans le cadre du même domaine alors que la métaphore transpose des caractéristiques d'un domaine à un autre, et qu'elle a comme fonction primaire la référence, contrairement à la métaphore qui occupe une fonction de compréhension. La métonymie n'est donc pas une métaphore selon Lakoff et Turner, mais les deux figures peuvent agir l'une sur l'autre de façons complexes afin de constituer des composés.³⁵ Nous reviendrons à la relation qu'entretiennent la métaphore et la métonymie dans l'œuvre de Proust.

Quant à la comparaison, Lakoff et Turner ne voient pas de raison pour laquelle elle devrait être exclue du domaine de la métaphore. Elle fonctionne de la même manière : un concept est compris à l'image d'un autre.³⁶ Comme la forme syntaxique n'est pas pertinente pour eux, la comparaison emploie bien une métaphore conceptuelle. Il ne faut pas oublier que pour Lakoff et Turner, le terme métaphore dénote plus que l'expression linguistique : elle est avant toute chose un fait de la pensée.³⁷ La seule différence entre le contenu d'une métaphore et d'une comparaison est le fait que l'affirmation de la comparaison est plus faible.³⁸ Nous voyons donc que sur ce point, Lakoff et Turner sont d'accord avec Aristote.

Dans le présent travail, nous nous servirons de la définition et de la délimitation de la métaphore fournies par Lakoff, Johnson et Turner : la métaphore est une structure cognitive qui nous aide à comprendre un domaine à l'image d'un autre et qui peut engendrer beaucoup d'expressions linguistiques différentes. La comparaison étant une telle expression, elle

33 Lakoff et Turner. *More than Cool Reason*. p. 95

34 Ibid. pp. 103-104

35 Ibid. p. 104

36 Ibid. p. 133

37 Lakoff et Johnson écrivent dans *Metaphors we live by* : « Metaphor is primarily a matter of thought and action and only derivatively a matter of language. » p. 153

38 Lakoff et Turner. *More than Cool Reason*. p. 133

exprime une métaphore et par conséquent nous ne distinguerons pas entre ces deux figures. La métonymie n'est pas incluse dans notre compréhension de la métaphore, comme elle consiste en une application de contenu conceptuel entre deux éléments appartenant au même domaine. Il n'y a donc pas de relation analogique entre les éléments. Comme nous le verrons, selon Gérard Genette, la métaphore proustienne entretient une relation métonymique avec son contexte, et nous emploierons ce terme en examinant ce rapport.

3. La métaphore proustienne

3.1. La mémoire involontaire

Selon Lakoff, Johnson et Turner, la métaphore joue un rôle important dans la cognition humaine en général : elle nous permet de comprendre un concept à l'image d'un autre. Quant à la mémoire, elle est une faculté cognitive, et il s'ensuit qu'elle entretient une relation étroite avec la métaphore. Mais la métaphore occupe une fonction plus particulière par rapport à la mémoire puisqu'elle peut servir de procédé mnémotechnique. La mémoire est le plus souvent provoquée par une analogie entre quelque chose dans le passé et une expérience que l'on fait dans le présent. On dit même qu'un objet *rappelle* un autre quand on découvre un lien analogique entre eux. Pour Proust, la mémoire est fortement liée à l'art¹ et à la métaphore.

La notion de *mémoire involontaire* est essentielle dans toute la *Recherche*, et surtout dans *Combray*. Pour la cerner, nous regarderons d'abord son pendant opposé, la mémoire *volontaire*. La première partie de *Combray* consiste en des souvenirs d'enfance appartenant à la mémoire volontaire du moi adulte, comme le drame du coucher : le moi enfant n'aime pas se coucher, car cela entraîne une séparation de sa mère. Quand Swann, ami de la famille, dîne avec eux, le jeune héros doit recevoir le baiser de sa mère dans la salle à manger, au lieu de le recevoir dans sa chambre, ce qui le rend très malheureux. Ces souvenirs sont accessibles pour l'intelligence du moi adulte, et il peut les évoquer quand il veut, mais ils ne représentent qu'une petite partie de son enfance. Le moi narrateur compare la mémoire volontaire à un pan lumineux², entouré d'ombres :

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 [...]³

Ce morceau de mur représente la mémoire volontaire. Le moi voit cette partie restreinte, ce fragment de son enfance, qui est environné d'autres souvenirs auxquels il ne peut pas accéder. Comme ils sont dans les « indistinctes ténèbres », ils ne sont accessibles que par la mémoire involontaire.

1 Remarquons que selon la mythologie grec, Mnémosyne, déesse de la mémoire, est aussi la mère des neuf muses – déesses patronnes des arts. (Edith Hamilton. *Mythology*. New York : The New American Library. 1953. p. 37)

2 Dans son ouvrage *Av sporet er du kommet*, Henrik Langeland discute le lien entre ce « pan lumineux » et le « petit pan de mur jaune » que Bergotte voit dans la peinture *Vue sur Delft* de Vermeer, dans *La Prisonnière*.

3 RTP I. p. 43

De plus, la mémoire volontaire ne peut fournir que des souvenirs « morts », qui ne contiennent pas vraiment le passé. Selon Valerie Minogue, la mémoire volontaire rappelle ce que l'intelligence a classifié et mis en ordre, mais elle n'atteint pas l'*essence* des objets.⁴ Le narrateur dit à propos de la mémoire volontaire :

Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi.⁵

Le narrateur de la *Recherche* se sert d'images d'édifices pour décrire la mémoire volontaire et l'opposer à la mémoire involontaire :

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 : à la base assez large, le petit salon, la salle à manger, l'amorce de l'allée obscure par où arriverait M. Swann, l'auteur inconscient de mes tristesses, le vestibule où je m'acheminai vers la première marche de l'escalier, si cruel à monter, qui constituait à lui seul le tronc fort étroit de cette pyramide irrégulière ; et, au faite, ma chambre à coucher avec le petit couloir à porte vitrée pour l'entrée de maman ; en un mot, toujours vu à la même heure, isolé de tout ce qu'il pouvait y avoir autour, se détachant seul sur l'obscurité, le décor strictement nécessaire (comme celui qu'on voit indiqué en tête des vieilles pièces pour les représentations en province), au drame de mon déshabillage ; comme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier, et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir.⁶

Cet édifice – de la mémoire volontaire – est assez petit. Il ne consiste que de deux étages et un escalier. Le « rez-de-chaussée » est le plus grand des deux étages, et le moi narrateur compare ce bâtiment, et par conséquent la mémoire volontaire, à une pyramide. Elle a donc une base solide. Le moi adulte sait la retrouver – il suffit d'y penser. Elle est toujours accessible. Mais à cause de cette base, la pyramide est en quelque sorte figée. Elle ne peut pas bouger, elle ne peut pas changer, ce qui peut être lié au fait que les souvenirs de la mémoire volontaire sont « morts ». En outre, une pyramide est une sépulture où l'on trouve des momies, c'est-à-dire des êtres morts qui sont préservés, mais qui n'en reste pas moins figés, immobiles et morts. La momification rend les êtres desséchés et maigres, tout comme les souvenirs provenant de la

4 Valerie Minogue. *Proust : Du côté de chez Swann*. London : Edward Arnold. 1973. p. 20

5 RTP I. p. 43

6 Loc. cit.

mémoire volontaire qui n'a pas la richesse ou la fraîcheur de ceux qui sont issus de la mémoire involontaire.

La mémoire involontaire s'oppose en plusieurs aspects à la mémoire volontaire. On ne peut pas l'évoquer quand on veut ; elle est hors du contrôle de l'intelligence. Ce passé dont le moi se souviendra ultérieurement par la mémoire involontaire, est mort pour lui avant l'expérience qui le ressuscitera. Souvent, ce sont les sens qui provoquent la mémoire involontaire. Un goût ou une odeur rappelle une expérience du passé, et tout d'un coup, les souvenirs surgissent de l'oubli :

Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir.⁷

Les sens conservent en quelque sorte le passé – ou ce qui est mort pour le moi adulte – dans les profondeurs de la mémoire, et quand il éprouve une sensation semblable à une autre sensation antérieure, cette dernière est ranimée, et un souvenir *vivant* apparaît. La mémoire involontaire fait donc revivre le passé, contrairement à la mémoire volontaire qui ne fournit que des souvenirs morts, et elle est donc l'un des moyens par lesquels on peut retrouver le temps perdu. Les « indistinctes ténèbres » sont éclairées, et le moi adulte peut revivre une plus grande partie de son enfance, au lieu d'un « pan lumineux » limité.

La première expérience de la mémoire involontaire dans *Combray* est l'épisode de la madeleine qui est un passage très connu de la *Recherche*. Le moi adulte mange des miettes de madeleine trempées dans du thé, et le goût lui fait éprouver une joie dont il ne comprend pas la raison. Il essaye plusieurs stratégies pour arriver à la cause de ce plaisir : il mange plus, il essaye de chercher en lui-même, mais il ne peut pas contrôler la mémoire involontaire, et elle n'apparaît que quand il abandonne l'effort et pense à autre chose. Le goût est le même que celui de la madeleine trempée dans le thé de la tante Léonie, qu'elle lui donnait chaque dimanche pendant les étés à Combray, et tout d'un coup, le moi adulte redécouvre les étés à Combray :

Et dès que j'eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante [...], aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s'appliquer au petit pavillon, donnant sur le

7 Ibid. p. 46

jardin, qu'on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j'avais revu jusque-là) ; et avec la maison, la ville, depuis le matin jusqu'au soir et par tous les temps [...]»⁸

Les autres souvenirs viennent s'appliquer à celui de la madeleine, formant tout le village de Combray. La seconde partie de *Combray*, qui est la plus grande, est constituée de ces mémoires. Le narrateur raconte des épisodes revécus de son enfance. Tout *Combray* est donc intimement lié à la mémoire involontaire : elle est essentielle pour la seconde partie parce qu'elle consiste en ces souvenirs, et elle joue aussi un rôle important dans la première. C'est dans *Combray I* que le moi adulte goûte la madeleine, et il y a aussi d'autres exemples d'expériences de la mémoire involontaire comme nous le verrons dans le chapitre 4.1. Enfin, en montrant au lecteur les souvenirs issus de la mémoire volontaire, le narrateur lui fournit un contraste à la mémoire involontaire qui nous aide à comprendre les deux phénomènes.

Dans le paragraphe qui précède celui dont la citation ci-dessus est tirée, nous trouvons encore une image d'édifice qui illustre très bien le fonctionnement de la mémoire involontaire : Les sens portent « sans fléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir. »⁹ On peut s'imaginer que la gouttelette est en fait le thé et la madeleine que le moi adulte boit, et qui lui permet d'entrer en contact avec son passé. Le fait qu'un édifice soit posé sur une gouttelette est assez incroyable, même impossible. Une gouttelette est très petite, et très fragile, et l'idée d'un édifice, surtout un édifice *immense*, qui reste sur quelque chose de si peu solide est vraiment paradoxale, tout comme la mémoire involontaire qui peut ressusciter tout un passé par une seule sensation. Il y a des allusions à quelque chose de magique ou de surnaturel dans l'épisode de la madeleine, ce qui souligne son caractère impossible ou paradoxal et donc le fait que l'intelligence ne peut pas accéder à la mémoire involontaire. Comme un djinn dans une bouteille, motif très connu de différents mythologies et contes de fées, le passé surgit de la tasse de thé, accordant au moi adulte une sorte de pouvoir magique : tout d'un coup il peut évoquer son passé dans toute sa richesse – un pouvoir que l'on ne possède pas normalement.

Comme on ne sait pas quelles sensations déclencheront la mémoire involontaire, c'est le hasard qui la gouverne. Cet aspect est souligné par le fait que la gouttelette est si petite, presque impalpable. Parmi tous les goûts dans le monde, il faut que le moi adulte goûte cette gouttelette pour pouvoir retrouver ses souvenirs. En fait, il refuse le thé avant de changer

8 Ibid. p. 47

9 Ibid. p. 46

d'avis et de prendre une tasse contrairement à ses habitudes.

Contrairement à la pyramide de la mémoire volontaire, l'édifice de la mémoire involontaire n'a pas de base solide, puisqu'il se tient équilibré sur un petit point. On peut dire qu'il s'agit d'une pyramide renversée, appuyant l'apex, son plus petit point, sur la gouttelette. La gouttelette la porte quand même « sans fléchir », ce qui suggère que le rapport entre la sensation et les souvenirs est très fort, et que dans ce sens, la base est bien solide, mais l'image de la pyramide renversée sur une gouttelette semble pourtant précaire. Cela peut être lié au fait que la mémoire involontaire n'est pas toujours accessible. Mais si l'on la trouve, ou plus précisément, si l'on trouve le point sur lequel cet édifice repose, on retrouve le passé et donc le temps perdu.

L'édifice immense sur la gouttelette impalpable peut aussi évoquer la notion baudelairienne de *l'infini dans le fini*.¹⁰ Une petite partie de la vie à Combray qui représente tout le passé vécu à Combray – la gouttelette – contient en même temps tout ce passé.¹¹ Cette idée est aussi reflétée par les images d'édifices. Une pyramide renversée semble s'ouvrir vers le ciel, ou vers l'éternité, alors qu'une pyramide comme celle de la mémoire volontaire paraît être plutôt fermée. Les lignes qui constituent un angle comme ceux des pyramides, peuvent être prolongées vers l'infini s'il n'y pas d'obstacles. Pour la pyramide de la mémoire volontaire, le sol sera l'obstacle, alors que celle de la mémoire involontaire peut s'étendre vers l'infini – elle est immense. La gouttelette qui la porte, par contre, est très petite, et donc fini.

On peut dire que cette relation entre le fini et l'infini décrit aussi les métaphores proustiennes. Une seule expression linguistique peut avoir un grand nombre d'interprétations possibles qui ne s'excluent pas. Comme la pyramide renversée, qui est même décrite comme « immense », la métaphore, réalisée par un nombre limité de mots, s'ouvre vers l'infini.

3.2. Métaphore et réalité

La métaphore occupe une position essentielle dans l'œuvre de Proust, ainsi que dans sa conception de la vie, de la réalité et de l'art. Nous essayerons d'abord d'établir quelques éléments de son esthétique en nous appuyant sur des critiques proustiens comme Jean Milly et Valerie Minogue.

10 Charles Baudelaire. « Salon de 1859 » in *Œuvres complètes*, tome II. Paris : Gallimard. 1976. p. 636

11 Le trope *synecdoque* se base sur la relation partie-tout. L'épisode de la madeleine est souvent vu comme représentant toute la *Recherche*, et il est souvent dit une *synecdoque*.

Dans son ouvrage *Proust et le style*, Jean Milly parle d'un *idéalisme* proustien.¹² L'idéalisme est un courant philosophique qui «ramène ou subordonne à la pensée toute existence, tout être objectif et extérieur à l'homme.»¹³ La perception joue un rôle essentiel dans la vision idéaliste du monde. Le slogan «esse est percipi» – être est être perçu – montre comment toutes les caractéristiques attribuées à un objet sont issues de sensations, et par conséquent, elles n'existent que quand un sujet pourvu de facultés sensorielles les perçoit.¹⁴

Proust distingue entre deux réalités, ou bien deux côtés de la réalité. Milly écrit :

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'éternité.¹⁵

La réalité matérielle – le monde qui est perceptible pour les sens des êtres humains – s'oppose à une réalité « spirituelle » ou interne, propre à chaque individu. Le temps fait constamment changer la réalité matérielle. Rien ne dure, et le temps et les choses se perdent. La réalité interne, par contre, est le « domaine de l'éternité ». Elle est hors du temps, et par conséquent, elle est aussi le domaine de la stabilité ou des « essences ». Milly remarque qu'il y a pourtant de l'interaction entre ces deux réalités : « [...] la réalité intérieure tire son origine, son authenticité et sa force du donné concret. »¹⁶ Sans la réalité matérielle, donc, pas de perceptions individuelles et pas de réalité interne. Dans *Le temps retrouvé*, Proust traite de la réminiscence:

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.¹⁷

Milly remarque, à propos de ce passage, que la réminiscence participe des deux « côtés » de la réalité, et il cite le terme « réalisme idéaliste »¹⁸, employé par Henri Bonnet. Le côté matériel

12 Jean Milly. *Proust et le style*. Paris : Minard. 1970. pp. 39-50

13 Encyclopédie Larousse en ligne. À l'entrée de « Idéalisme »

14 Encyclopædia Britannica Online. À l'entrée de « Idealism »

15 Milly. Op.cit. p. 43

16 Ibid. p. 42

17 RTP III pp. 872-873

18 Henri Bonnet. Cité dans Milly, Op. cit. p. 44

de la réalité est donc bien soumis au côté interne ou personnel, mais il garde pourtant une certaine importance ou indépendance. Comme Philip E. Lewis le remarque dans son article « Idealism and Reality », les choses existent, non pas comme des inventions issues de l'imagination, mais comme des produits réels d'un processus créateur qui est caractérisé par la découverte plutôt que de l'invention pure.¹⁹

C'est la réalité telle qu'elle est perçue par chaque individu qui est la plus intéressante pour Proust, car c'est là que l'on peut découvrir les « essences » ou la vérité. Cela peut expliquer sa préférence pour des états qui nous emportent au-delà de la réalité matérielle : les rêves, la mémoire involontaire, la lecture, les expériences d'art. La vérité est plutôt à chercher dans ces états, c'est-à-dire par l'imagination, que dans la réalité extérieure, accessible par l'intelligence. Il faut souligner que selon Proust, il n'existe pas de vérité absolue. Comme on ne peut pas trouver la vérité dans la réalité matérielle, et comme chaque être humain a sa propre perception de ce monde, la vérité dépend de celui qui voit, et non pas du monde en soi.

L'artiste – qu'il s'agit d'un peintre ou d'un écrivain – essaye de révéler aux autres sa perception du monde. Il transforme en art les impressions qu'il reçoit du monde matériel.

Milly écrit :

Alors que pour le commun des hommes le monde sensible est opaque, l'artiste est celui qui aperçoit, hors de lui-même et en lui-même, l'autre côté, et s'efforce de le rendre visible à autrui. Le but de l'art est l'élucidation du monde des essences et des rapports, la conversion du réel en spirituel.²⁰

On peut donc chercher une vérité dans une œuvre d'art, et si c'est une œuvre de bonne qualité, on y trouvera la vérité de l'artiste. Sa vérité à lui peut nous aider à voir notre propre réalité interne en nous montrant de nouveaux rapports entre les objets. Proust écrit dans *Le temps retrouvé* : « Par l'art seulement nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre [...] ». ²¹ Mais le but, ce n'est pas d'« imposer » au lecteur la vision de l'artiste :

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-même.²²

19 Philip E. Lewis. « Idealism and reality » in *Yale French Studies*, No. 34, 1965. p. 24

20 Milly. Op.cit. p. 44

21 RTP III p. 895

22 Ibid. p. 911

Valerie Minogue écrit dans son ouvrage *Proust : Du côté de chez Swann* que la *Recherche* peut devenir pour le lecteur ce que l'épisode de la madeleine est pour le moi adulte, si le lecteur cherche en lui-même ce qui correspond aux thèmes du roman.²³ La relation analogique ou métaphorique revient : on peut comprendre soi-même à l'image d'autrui.

Dans *Combray*, nous trouvons une assez longue réflexion sur le rapport entre la littérature et la réalité :

Mais tous les sentiments que nous font éprouver la joie ou l'infortune d'un personnage réel ne se produisent en nous que par l'intermédiaire d'une image de cette joie ou de cette infortune ; l'ingéniosité du premier romancier consista à comprendre que dans l'appareil de nos émotions, l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif. Un être réel, si profondément que nous sympathisons avec lui, pour une grande part est perçu par nos sens, c'est-à-dire nous reste opaque, offre un poids mort que notre sensibilité ne peut soulever. Qu'un malheur le frappe, ce n'est qu'en une petite partie de la notion totale que nous avons de lui, que nous pourrions en être émus, bien plus, ce n'est qu'en une partie de la notion totale qu'il a de soi, qu'il pourra l'être lui-même. La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties immatérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler.²⁴

Nous comprenons donc mieux les pensées et les sentiments d'un personnage fictif que d'une personne réelle, car tous les aspects qui appartiennent à la réalité matérielle sont éliminés. Les personnages littéraires ne sont pas perçus par les sens. Ils nous obligent à employer notre imagination et à vivre tous les événements du roman en question avec eux. Dans la littérature les événements sont aussi « condensés », ce qui nous aide à en trouver l'« essence » :

[...] il [l'écrivain] déchaîne en nous pendant une heure tous les bonheurs et tous les malheurs possibles dont nous mettrions dans la vie des années à connaître quelques-uns, et dont les plus intenses ne nous seraient jamais révélés parce que la lenteur avec laquelle ils se produisent nous en ôte la perception [...]²⁵

La lecture possède donc la capacité de nous fournir des connaissances que nous ne pouvons pas trouver dans la réalité matérielle.

La métaphore est le moyen par lequel l'artiste montre sa propre réalité atemporelle au monde. Proust accorde un rôle essentiel à ce procédé dans une citation très connue du *Temps retrouvé* :

23 Minogue. Op. cit. p. 45

24 RTP I. p. 84

25 Loc. cit.

On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style ; même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore.²⁶

En prenant deux objets et les réunissant dans une métaphore, l'écrivain peut montrer au lecteur l'« essence » de ces objets – leur vérité pour lui. Comme les « essences » appartiennent au côté individuel et intérieur de la réalité, qui est hors du temps, les éléments de la métaphore sont éternisés aussi. La relation analogique est donc très importante pour Proust. De nouveaux liens entre les objets nous font voir de nouveaux aspects des objets, et nous aident à comprendre le monde d'une manière plus profonde, et les objets sont sauvés des effets du temps.

La métaphore n'est pas seulement la façon dont on exprime sa réalité interne, elle est aussi le moyen par lequel on la crée. Il n'est pas évident que l'on soit toujours en contact avec la « vraie » réalité. En ce qui concerne la mémoire involontaire, il faut qu'il y ait une analogie entre deux expériences, souvent des sensations. Le goût retrouvé de la madeleine fait éprouver au moi adulte une joie sans explication. Il faut qu'il identifie le rapport analogique entre le goût de la madeleine de son enfance et de celui de l'âge adulte pour que la mémoire involontaire puisse surgir.²⁷ Le principe est le même pour les rêves et pour les expériences d'art. 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

26 RTP III. p. 889

27 Malcolm Bowie écrit dans son ouvrage *Proust among the stars* : « Against the pessimism of linear time and its losses, the book provides us – and not just in its ending, but all through and even in its darkest hours – with an optimistic view of time as connection-making and irrepressible potentiality. » (London : Harper Collins Publishers. 1998. p. 64.) En reliant deux moments éloignés l'un de l'autre dans les temps, on peut donc lutter contre le temps linéaire qui se perd, et trouver des liens qui l'abolissent.

– 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 flux.²⁸

Les expériences que l'on fait, les émotions que provoque la réalité extérieure, ont des contrepoints dans la réalité interne. Pour avoir accès à la vérité, il faut créer le lien – l'analogie, ou bien la métaphore – entre ces expériences et leurs contrepoints. Il ne suffit pas de lire les métaphores d'un écrivain si l'on veut chercher une vérité, il faut aussi « trouver la métaphore » entre celles de l'écrivain et de notre réalité interne. Même si notre réalité n'est pas la même que celle de l'écrivain, nous pouvons non seulement voir de nouvelles analogies, mais aussi reconnaître les *mécanismes* de la métaphore, ce qui peut rendre des expériences racontées qui ne ressemblent pas aux nôtres, pertinentes pour nous.

Ce sont les ruptures avec l'habitude qui sont le fondement de l'art et de la métaphore proustiens. Henrik Langeland écrit dans son ouvrage *Marcel Proust* qu'en dévoilant des analogies cachées, la métaphore brise notre manière habituelle de comprendre la réalité et propose de nouvelles cohérences.²⁹ Ainsi, le monde est créé de nouveau. Dans *Le côté de Guermantes*, Proust écrit que le monde « [...] n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu [...] ».³⁰ L'habitude est l'une des raisons pour lesquelles la réalité matérielle n'est pas aussi « vivante » que la réalité de l'art. Elle est un obstacle qu'il faut franchir pour trouver la vérité, car elle nous empêche de percevoir notre environnement ; au lieu de vraiment employer nos sens, nous nous appuyons sur des perceptions conventionnelles, issues des abstractions de l'intelligence.

Nous pouvons donc remarquer qu'il y a beaucoup de points communs entre la métaphore selon Proust et selon Lakoff, Johnson et Turner. Ces trois derniers soulignent notamment la fonction cognitive de la métaphore : elle nous aide à comprendre le monde, et par conséquent, elle a une influence sur notre interaction avec le monde et avec autrui. Les nouvelles métaphores rompent justement avec l'habitude, et fournissent une nouvelle compréhension. Ces auteurs affirment aussi que c'est l'écrivain qui *crée* la similarité entre le domaine source et le domaine cible. Proust écrit dans *Le temps retrouvé*³¹ que c'est l'écrivain qui construit le rapport entre les deux éléments d'une métaphore, ce qui nous semble être en

28 Minogue. Op. cit. pp. 43-44

29 Henrik H. Langeland. *Marcel Proust*. Oslo : Gyldendal 2001. p. 199

30 RTP II. p. 623

31 Cité à la page 30

accord avec la vue de Lakoff, Johnson et Turner. Ce rapport n'existe donc pas vraiment avant que l'écrivain ne les ait mis ensemble. Dans « Métonymie chez Proust », Genette écrit que les métaphores proustiennes sont caractérisées par une « indifférence à l'égard du *réfèrent* »³², ce qui peut aussi être lié au fait que l'analogie est créée par l'écrivain ; il n'y a pas forcément de ressemblance objective entre les deux éléments. Selon Genette, le réfèrent est moins important pour Proust que l'ancrage de la métaphore dans la situation, et il faut donc créer des similarités s'il ne semble pas y en avoir selon la signification habituelle des termes.

Pour Proust, la fonction qu'occupe la métaphore par rapport à la réalité, la création et l'art est beaucoup plus importante que la forme de la figure. Il a dit 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 plus.³³

La métaphore est donc plus qu'un procédé littéraire. Elle n'est pas une ornementation, elle est un élément essentiel et inséparable de la pensée et de l'écriture de Proust. Sans la métaphore, il ne connaîtrait pas sa propre réalité, et il ne pourrait pas l'exprimer. Les classifications et les définitions ne sont donc pas vraiment pertinentes pour son projet. L'important, c'est le fonctionnement et l'effet de la métaphore. Par conséquent, Proust ne distingue pas, par exemple, entre métaphore et comparaison, ce qui était le plus courant au début du vingtième siècle. Henrik Langeland inclut encore d'autres procédés dans la conception proustienne de la métaphore. Selon lui, on peut argumenter que toute ambiguïté de sens, toute signification sous-jacente y sont incluses.³⁴

Quoi qu'il en soit, Proust emploie beaucoup de métaphores composées, c'est-à-dire deux ou plusieurs métaphores conceptuelles employées ensemble dans un passage ou même dans une phrase.³⁵ Les métaphores composées forment des passages très complexes et denses. Une seule métaphore peut être interprétée de plusieurs manières différentes et quand un passage comporte plusieurs métaphores, la multiplicité d'interprétations possibles devient encore beaucoup plus grande. Les métaphores proustiennes, comme la mémoire involontaire, peuvent donc faire penser à un idéal artistique formulé par Baudelaire : « l'infini dans le

32 Gérard Genette. « Métonymie chez Proust » in *Figures III*. Paris : Seuil. 1972. p. 45

33 CSB p. 559

34 Langeland. Op.cit. p. 199

35 Voir 2.3.

fini ».³⁶ L'expression linguistique d'une ou plusieurs métaphores est évidemment finie, mais comme elle rend possible un si grand nombre d'interprétations, les significations possibles sembleraient infinies. Cette notion peut aussi être vue comme liée avec l'opposition entre l'éternel et le transitoire. Le monde matériel est transitoire, mais les impressions qu'il fournit ou provoque chez chaque individu peuvent être transformées en métaphores qui transcendent le temps et qui sont éternelles.

Remarquons que la distinction entre les deux côtés de la réalité peut aussi faire penser à celle entre le « moi profond »³⁷ et le « moi social ». C'est surtout dans *Contre Sainte-Beuve* que Proust emploie ces termes, car dans cet ouvrage, il réprovoque les méthodes du célèbre critique littéraire, Charles-Augustin Sainte-Beuve. Proust accuse ce dernier de ne pas faire cette distinction, et de fonder ses jugements sur la vie sociale des écrivains. Mais selon Proust,

[...] un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur.³⁸

Comme nous l'avons vu, nous ne pouvons pas comprendre le monde que voient les autres que dans la littérature. Nous percevons des êtres humains comme des objets dans le monde matériel, et par conséquent, nous ne trouvons pas leur « essence ». C'est donc dans la littérature qu'il faut chercher, si l'on veut trouver le moi « véritable » de l'écrivain.

3.3. « Métonymie chez Proust » de Gérard Genette

Gérard Genette traite de la métaphore proustienne dans son article « Métonymie chez Proust » de 1972. Selon Genette, la métaphore occupe une position très importante dans la *Recherche*, mais elle est souvent surestimée « au détriment d'autres relations sémantiques »³⁹. Il y a un grand nombre de transpositions métonymiques chez Proust, mais souvent on ne s'en aperçoit pas, car la plupart d'entre elles ne sont pas purement métonymiques. La métonymie joue un

36 Baudelaire. Op. cit. p. 636

37 Ce terme est un peu controversé. Dans le présent mémoire, nous ne le problématiserons pas. Nous essayerons de comprendre le sens que ce terme a eu pour Proust ainsi que le rapport qui existe entre cette face du moi et l'esthétique proustienne. Dominique Maingueneau conteste la notion du moi profond dans son ouvrage *Contre Saint Proust – ou la fin de la littérature* (2006)

38 CSB pp. 221-222

39 Genette. « Métonymie chez Proust » p. 41

rôle très important à l'intérieur du rapport analogique - la métaphore et la métonymie « se soutiennent et s'interpénètrent ».⁴⁰

Chez Proust, les relations de contiguïté spatiale, temporelle ou psychologique orientent l'imagination métaphorique.⁴¹ Le comparant est tiré de l'entourage du comparé, qui est en quelque sorte assimilé à son environnement. Parmi le grand nombre de comparants possibles, Proust choisit toujours celui qui convient le mieux au contexte.⁴² Par conséquent, un même objet ou des objets fortement semblables peuvent selon leur situation être comparés à des objets très différents. Genette parle d'une « indifférence à l'égard du référent »⁴³. Il lui semble que la ressemblance est moins importante pour Proust que les rapports de contiguïté. Ce « fétichisme du lieu »⁴⁴ du narrateur de *la Recherche* est, selon Genette, typique de la sensibilité proustienne.

Genette se sert des descriptions de clochers pour illustrer ce phénomène. Le même clocher ou différents clochers qui se ressemblent sont décrits différemment selon le contexte. Les clochers des Saint-André-des-champs sont décrits comme des épis quand le héros enfant les voit par-delà des champs de blé. Les clochers de Saint-Mars-le-Vêtu à Balbec, ville côtière normande, sont comparés à des poissons, alors qu'un autre clocher d'une ville normande dont le nom ne nous est pas fourni est comparé à des coquillages. Quant au clocher de Saint-Hilaire à Combray, le moi enfant le voit comme une « ruine de pourpre »⁴⁵ s'élevant au-dessus des vignobles en automne, comme une brioche quand sa famille commande une brioche plus grande que d'habitude, et comme un « coussin de velours brun »⁴⁶ quand il rentre le soir. Regardons un autre exemple de description de clocher de Saint-Hilaire tiré de *Combray* :

C'était le clocher de Saint-Hilaire qui donnait à toutes les occupations, à toutes les heures, à tous les points de vue de la ville, leur figure, leur couronnement, leur consécration. De ma chambre, je ne pouvais apercevoir que sa base qui avait été recouverte d'ardoises ; mais quand, le dimanche, je les voyais, par une chaude matinée d'été, flamboyer comme un soleil noir, je me disais : « Mon Dieu ! neuf heures ! il faut se préparer pour aller à la grand-messe si je veux avoir le temps d'aller embrasser tante Léonie avant », et je savais exactement la couleur qu'avait le soleil sur la place, la chaleur et la poussière du marché, l'ombre que faisait le store du magasin où maman entrerait peut-être avant la messe dans une odeur de toile écrue, faire emplette de

40 Ibid. p. 42

41 Ibid. p. 43

42 Ibid. p. 44

43 Ibid. p. 45

44 Ibid. p. 46

45 RTP I. p. 62

46 Ibid. p. 64

quelque mouchoir que lui ferait montrer, en cambrant la taille, le patron qui, tout en se préparant à fermer, venait d'aller dans l'arrière-boutique passer sa veste du dimanche et se savonner les mains qu'il avait l'habitude, toutes les cinq minutes, même dans les circonstances les plus mélancoliques, de frotter l'une contre l'autre d'un air d'entreprise, de partie fine et de réussite.⁴⁷

Ici, le clocher est décrit comme le moi enfant le voit les matins d'été : il est comparé à un soleil noir flamboyant. Selon nous, le soleil fait partie de l'idée que l'on se fait généralement d'une chaude matinée d'été, et le soleil, au sens propre du terme, est aussi mentionné dans l'extrait. Nous pouvons donc dire que le comparant est tiré du contexte. De plus, c'est le soleil qui fait flamboyer le clocher, donc le lien métonymique entre les deux est bien fort. Le fait que le soleil est noir peut évoquer une éclipse solaire, et nous pouvons nous imaginer que le clocher se trouve entre le narrateur et le soleil, créant un effet semblable à une éclipse. Ou bien, la lumière du soleil peut être reflétée par les ardoises qui sont peut-être noires, les faisant « flamboyer ». Le soleil noir évoque aussi le poème *El desdichado* de Nerval, où le moi parle du « *Soleil noir de la Mélancolie* ». ⁴⁸ De plus, nous trouvons l'expression « les circonstances les plus mélancoliques » plus tard dans l'extrait. On peut se demander si cette métaphore frappante est motivée par une humeur mélancolique chez le narrateur. Dans le contexte de la *Recherche*, cette allusion peut faire penser à la mélancolie ou la nostalgie du temps perdu. Cet exemple-ci, comme les exemples de clochers que l'on trouve chez Genette, fait partie de la catégorie que Lakoff, Turner et Johnson appellent des métaphores-image.

Ce qui est intéressant aussi, c'est que ce fétichisme du lieu entretient un lien assez fort avec le temps que Genette ne traite pas. Les descriptions que nous avons vues du clocher de Saint-Hilaire à Combray décrivent toutes le même clocher, mais à des moments différents. Ce n'est donc pas Combray qui est changé – les environs de l'église restent les mêmes, mais le temps et les états d'esprit du héros enfant mettent en valeur différents aspects du clocher : la couleur pourpre en automne – saison de vignes, le caractère « doré et cuit »⁴⁹ d'une brioche quand le héros enfant commande une brioche, et le caractère doux d'un « coussin de velours brun »⁵⁰ quand il rentre le soir pour se coucher. Le lieu ne semble donc pas être la seule dimension comprise dans le contexte. La relation de contiguïté entre comparant et comparé n'est pas forcément une relation purement spatiale, elle peut aussi être temporelle ou plutôt liée à l'état d'esprit de celui qui voit, à son « contexte interne ». Pour que l'on puisse regarder

47 Loc. cit.

48 Gérard de Nerval. « El desdichado » in *Les Chimères*. Bruxelles : Palais des Académies. 1966. p. 13

49 Loc. cit.

50 Loc. cit.

le clocher, il faut se trouver dans son contexte spatial, mais le contexte temporel et spirituel ne sera pas toujours le même. Le clocher de Saint-Hilaire change donc d'apparence (pour le héros enfant) selon la situation actuelle. Cela confirme aussi l'idée proustienne que chaque homme a son propre univers, et par conséquent, chaque homme voit le monde de sa propre façon. Le contexte d'où les comparants sont tirés englobe donc plus que la dimension spatiale, et selon notre perspective le « fétichisme du lieu » pourrait être dit « fétichisme de la situation ».

Il y a chez Proust, écrit Genette, des réseaux complexes d'analogies et de proximités – une sorte de mosaïque.⁵¹ Ces réseaux continus effacent parfois les limites entre les objets et leur entourage.⁵² On peut dire qu'ils peuvent engendrer une sorte de confusion.

Ultérieurement dans le chapitre 4.2., nous regarderons de plus près un extrait de *Combray II* qui illustre très bien ce phénomène. Pour l'instant, nous nous appuyerons sur un passage de ce même extrait pour montrer comment ces « réseaux continus » se manifestent dans le texte. Il s'agit d'une description des journées d'été que le moi enfant passait en lisant sous un marronnier dans le jardin :

Et à chaque heure il me semblait que c'était quelques instants seulement auparavant que la précédente avait sonné ; la plus récente venait s'inscrire tout près de l'autre dans le ciel et je ne pouvais croire que soixante minutes eussent tenu dans ce petit arc bleu qui était compris entre leurs deux marques d'or. Quelquefois même cette heure prématurée sonnait deux coups de plus que la dernière ; il y en avait donc une que je n'avais pas entendue, quelque chose qui avait eu lieu n'avait pas eu lieu pour moi ; l'intérêt de la lecture, magique comme un profond sommeil, avait donné le change à mes oreilles hallucinées et effacé la cloche d'or sur la surface azurée du silence.⁵³

Dans cette description des dimanches à Combray, nous trouvons des éléments comme le soleil, le ciel, le clocher, une horloge, mais il n'est jamais évident de quoi le narrateur parle à un moment donné. Il y a un grand nombre de métaphores synesthésiques, c'est-à-dire qu'elles concernent la perception d'analogies entre les sens.⁵⁴ On peut parler d'une sorte de confusion sensorielle de l'audible et du visible, de l'abstrait et du concret, ce qui rend ce passage un peu flou. Pourtant, nous verrons ultérieurement qu'il y a une structure vraiment cohérente dans le paragraphe d'où cette citation est tirée, et qui à la première lecture n'est pas si facile à reconnaître.

51 Genette. « Métonymie chez Proust » pp. 48-49

52 Ibid. p. 52

53 RTP pp. 86-87

54 Stephen Ullmann. « Transposition of sensations in Proust's imagery » in *Style in the french novel*. Cambridge : Cambridge University Press. 1957. p. 189

Genette montre aussi comment les métaphores qui ne reposent pas sur une contiguïté réelle peuvent être motivées par des liens lexicaux, comme dans le cas des mots à double sens. La longueur des passages descriptifs et la façon dont ils s'étendent par contiguïté font croire au lecteur qu'il y a une continuité et donc une contiguïté entre comparant et comparé, quand il n'y a en réalité que multiplication de points de ressemblance.⁵⁵ La préférence de Proust pour les métaphores suivies, s'explique peut-être par cet effet de continuité. Selon Genette, tout se passe comme si la relation analogique doit s'appuyer sur quelque chose de plus sûr ou de plus objectif, comme la relation de contiguïté, qu'il s'agit d'une relation entre des choses ou des mots.⁵⁶

Dans la description des premières visites à Combray, nous trouvons un autre exemple de ce phénomène, qui est illustré par un extrait tiré du *Côté de Guermantes* chez Genette. Il ne s'agit pas d'un mot à double sens, mais plutôt d'une métaphore dont le comparant entretient un rapport métonymique avec la comparaison qui la précède :

C'était Françoise, immobile et debout dans l'encadrement de la petite porte du corridor comme une statue de sainte dans sa niche. Quand on était un peu habitué à ces ténèbres de chapelle, on distinguait sur son visage l'amour désintéressé de l'humanité, le respect attendri pour les hautes classes qu'exaltait dans les meilleures régions de son cœur l'espoir des étrennes.⁵⁷

Il est difficile de voir comment les ténèbres de chapelle seraient tirées métonymiquement de la situation dans laquelle les personnages se trouvent, mais comme le narrateur vient de comparer Françoise à une statue de sainte, on peut argumenter que ce comparant est tiré du contexte lexical.

Le phénomène que Proust nomme la mémoire involontaire semble fonctionner de manière purement métaphorique: deux sensations très éloignées l'une de l'autre dans l'espace et dans le temps sont rapprochées par une analogie. La madeleine que mange le moi adulte, évoque les madeleines de son enfance par analogie. Cette métaphore est une sorte de « détonateur »⁵⁸ analogique. Mais c'est la réaction en chaîne qui s'ensuit qui est l'essentiel selon Genette : tous les autres souvenirs viennent s'ajouter au souvenir des matins dans la chambre de la tante Léonie.⁵⁹ Ces autres souvenirs ne sont pas analogues à la madeleine, mais ils entretiennent un rapport de contiguïté avec ce premier souvenir. Le vrai miracle, c'est qu'un

55 Genette. « Métonymie chez Proust » p. 54

56 Ibid. p. 55

57 RTP I. p. 52

58 Genette, « Métonymie chez Proust » p. 56

59 Loc. cit.

seul souvenir fait resurgir toute une ville, toute une enfance et tout un roman.⁶⁰ Ainsi, l'épisode de la madeleine marque la transition du Combray de la mémoire volontaire au Combray de la mémoire involontaire.

La description de l'épisode de la madeleine constitue l'exemple le plus connu et peut-être le plus important de manifestations de la mémoire involontaire, mais il y en a aussi d'autres exemples dans *Combray* qui montrent comment le passé est ressuscité par cette mémoire, et qui ne sont pas mentionnés chez Genette:

Pendant que la fille de cuisine – faisant briller involontairement la supériorité de Françoise, comme l'Erreur, par le contraste, rend plus éclatant le triomphe de la Vérité – servait du café qui, selon maman n'était que de l'eau chaude, et montait ensuite dans nos chambres de l'eau chaude qui était à peine tiède, je m'étais étendu sur mon lit, un livre à la main, dans ma chambre qui protégeait en tremblant sa fraîcheur transparente et fragile contre le soleil de l'après-midi derrière ses volets presque clos où un reflet de jour avait pourtant trouvé moyen de faire passer ses ailes jaunes, et restait immobile entre le bois et le vitrage, dans un coin, comme un papillon posé. Il faisait à peine assez claire pour lire, et la sensation de la splendeur de la lumière ne m'était donnée que par les coups frappés dans la rue de la Cure par Camus (averti par Françoise que ma tante ne « reposait pas » et qu'on pouvait faire du bruit) contre des caisses poussiéreuses, mais qui, retentissant dans l'atmosphère sonore, spéciale aux temps chauds, semblaient faire voler au loin des astres écarlates ; et aussi par les mouches qui exécutaient devant moi, dans leur petit concert, comme la musique de chambre de l'été ; elle ne l'évoque pas à la façon d'un air de musique humaine, qui, entendu par hasard à la belle saison, vous la rappelle ensuite ; elle est unie à l'été par un lien plus nécessaire ; née des beaux jours, ne renaissant qu'avec eux, contenant un peu de leur essence, elle n'en réveille pas seulement l'image dans notre mémoire, elle en certifie le retour, la présence effective, ambiante, immédiatement accessible.⁶¹

La mention du réveil de l'image dans la mémoire peut évoquer une expérience de la mémoire involontaire. Et quand la musique des mouches nous fait rappeler une autre musique de mouche que nous avons entendue autrefois, elle nous fait en même temps rappeler toute la situation de cette journée d'été. La musique est la partie qui représente et qui contient le tout.

On peut argumenter que le terme métonymie ne convient pas vraiment à désigner cette « solidarité des souvenirs »,⁶² mais Genette affirme que c'est la relation sémantique qui est en cause dans son article, et non pas la forme de la figure.⁶³ La rhétorique classique (dont Pierre Fontanier est un représentant) exige une substitution ou changement de sens pour qu'une figure puisse entrer dans la catégorie de tropes, ce qui exclut ce phénomène de la catégorie de

60 Ibid. pp. 57-58

61 RTP I p. 82

62 Genette. « Métonymie chez Proust » p. 58

63 Loc.cit

métonymie si l'on se base sur une définition stricte du terme. Mais Genette remarque aussi que « [...] l'évocation par contiguïté est parfois conduite chez Proust aux limites de la substitution. », ⁶⁴ ce que nous voyons aussi dans l'exemple ci-dessus. La musique des mouches contient un peu de l'« essence » de ces journées, et on peut argumenter qu'elle les représente métonymiquement : la partie représentant le tout. ⁶⁵

Il y a donc souvent une combinaison de métaphore et de métonymie. La métonymie peut fournir le comparant de la métaphore, ou bien continuer un processus qui commence par une métaphore.

Nous avons déjà cité un passage très connu du *Temps retrouvé*⁶⁶, où le narrateur parle de la métaphore. L'écrivain prend deux objets différents, qui figurent tous dans « le lieu décrit » et pose un rapport entre eux. Selon Genette il s'agit d'un rapport d'analogie, mais comme ces deux objets figurent « dans le lieu décrit », ils sont déjà liés par une relation de contiguïté⁶⁷, et la métaphore est donc motivée par une relation métonymique.

Il y a une coupure marquée entre les deux parties de *Combray*. Dans la première partie, le narrateur raconte ce dont il se souvient par la mémoire volontaire, alors que dans la seconde partie, le passé est accessible d'une autre manière, et Combray est ressuscité par les miracles d'analogie et de métonymie. Genette écrit :

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 [...]⁶⁸

64 Loc. cit.

65 La distinction entre la métonymie et la synecdoque, qui est le trope traditionnellement associé à la relation partie-tout, n'est pas toujours nette, et elle se discute toujours. Nous considérerons la synecdoque comme une sous-catégorie de la métonymie, comme le font par exemple Lakoff et Turner.

66 Supra p. 30

67 Loc. cit.

68 Ibid. p. 63

4. Analyses des extraits choisis

4.1. Nuits d'insomnie

4.1.1. Introduction

4.1.1.1. L'incipit

Combray, étant la première partie du premier volume de la *Recherche*, occupe une fonction particulière par rapport au reste de l'œuvre : il sert à introduire au lecteur l'univers textuel dans lequel il est en train d'entrer. L'incipit de *Combray* est donc aussi l'incipit de la totalité de cette œuvre. Dans le présent chapitre, nous analyserons un extrait tiré des premières pages de *Combray*, où le narrateur décrit les nuits d'insomnie du moi adulte, et les déplacements mentaux du héros parcourant toute la gamme d'états entre sommeil et éveil. Comme l'extrait cité se trouve au début de *Combray*, il fait partie de l'introduction où le narrateur raconte des événements préalables à l'épisode de la madeleine qui est situé à la fin de *Combray I.*¹ Cette section du roman est fortement marquée par la mémoire volontaire, mais comme nous le verrons, il y a aussi plusieurs mentions et plusieurs exemples d'expériences que nous pouvons interpréter comme relevant de la mémoire involontaire, même si le moi adulte n'entre pas vraiment dans ces souvenirs. On peut dire que ces expériences le situent au seuil de la mémoire involontaire.

1 Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre. Que vers le matin après quelque insomnie, le sommeil le prenne en train de lire, dans une posture trop différente de celle où il dort habituellement, il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil, et à la première minute de son réveil, il ne saura plus l'heure, il estimera qu'il vient à peine de se coucher. Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée. Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence

1 RTP I. pp. 43-47

comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être – venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi.

20
25
30
35
40
45
Peut-être l'immobilité des choses autour de nous leur est-elle imposée par notre certitude que ce sont elles et non pas d'autres, par l'immobilité de notre pensée en face d'elles. Toujours est-il que, quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitait pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. Et avant même que ma pensée, qui hésitait au seuil des temps et des formes, eût identifié le logis en rapprochant les circonstances, lui, – mon corps, – se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise de jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil. Mon côté ankylosé, cherchant à deviner son orientation, s'imaginait, par exemple, allongé face au mur dans un grand lit à baldaquin et aussitôt je me disais : « Tiens, j'ai fini par m'endormir quoique maman ne soit pas venue me dire bonsoir », j'étais à la campagne chez mon grand-père, mort depuis bien des années ; et mon corps, le côté sur lequel je reposais, gardiens fidèles d'un passé que mon esprit n'aurait jamais dû oublier, me rappelaient la flamme de la veilleuse de verre de Bohême, en forme d'urne, suspendue au plafond par des chaînettes, la cheminée en marbre de Sienne, dans ma chambre à coucher de Combray, chez mes grands-parents, en des jours lointains qu'en ce moment je me figurais actuels sans me les représenter exactement et que je reverrais mieux tout à l'heure quand je serais tout à fait éveillé.²

Dans ce chapitre, nous nous focaliserons sur les métaphores de l'extrait qui peuvent illustrer la conception proustienne du temps et de la mémoire, et surtout les métaphores qui ont l'univers et les planètes comme domaine source au début de l'extrait.³ Ces dernières sont bien frappantes, et elles peuvent conditionner la lecture des métaphores du second paragraphe, où le domaine du cosmos n'est pas mentionné explicitement, mais où il semble pourtant présent dans les descriptions de l'espace domestique qui est représenté par les différentes chambres dans lesquelles le moi a dormi auparavant. Nous verrons que ces deux univers correspondent

2 RTP I. pp. 5-6

3 Malcolm Bowie écrit dans son ouvrage *Proust among the stars* : « He [le narrateur] looks to nature in his search for figurative representations of selfhood, and has a special fondness for the planets and stars. » (p.2) Nous verrons que ce penchant pour les métaphores qui jouent sur le ciel ou l'univers est fondé dans la conception proustienne du temps et de la réalité.

à l'opposition entre le général, qui caractérise le premier paragraphe, et le particulier qui caractérise le second. Le lien entre temps et espace est fondamental pour notre conception de ces deux domaines, et cette analogie est soulignée dans l'extrait par la présence des expressions basées sur un certain nombre de métaphores conceptuelles conventionnelles différentes et parfois même contradictoires, ayant le temps comme domaine cible. Le grand nombre de métaphores concernant les différents aspects du temps, les deux approches de la mémoire et les divers espaces, aide à structurer ces deux paragraphes choisis. Ainsi, ces métaphores temporelles (ou spatio-temporelles) forment un tout cohérent qui contribue à introduire le lecteur à la conception proustienne de la réalité ainsi qu'à l'univers de la *Recherche*.

Le début de *Combray* et donc de la *Recherche* est caractérisé par une atemporalité ou du moins par l'absence de repères temporels certains. Le narrateur présente au lecteur le moi adulte qui s'est couché et qui se trouve dans un état oscillant entre sommeil et éveil. Nous ne savons pas exactement à quel moment historique ou biographique le moi adulte et le narrateur se trouvent, et il semble que les événements racontés se sont produits plusieurs fois. Il s'agit davantage de l'« essence » ou de la condensation d'un grand nombre de nuits semblables que de la description d'une nuit particulière.

Comme nous le verrons, la conception conventionnelle du temps chronologique est mise en question ou modifiée dans cet extrait. L'« homme qui dort » et le moi adulte se voient transportés de long en large dans le temps, ce qui anticipe la structure non-chronologique de la *Recherche*. L'ordre du temps mesurable est remplacé par une nouvelle organisation temporelle qui prend comme point de départ le moi et ses expériences ou perceptions subjectives du temps. La *Recherche* traite du temps en tant que paradoxe ou problème. On est justement à la *recherche* du temps *perdu*, et même si le moi adulte trouve une manière de redécouvrir son passé, le temps reste hétérogène et problématique, ce qui se voit dans ces deux paragraphes. Ce problème est aussi lié à la tension dont l'extrait est imprégné entre immobilité et mouvement : dans certaines expressions, il semble que l'« homme qui dort » ou le moi adulte sont immobiles alors que le temps est mobile, et dans d'autres, il semble que ce sont eux qui se déplacent dans un temps qui est stable.

Les expressions évoquant l'image d'un tourbillonnement, foisonnent dans cet extrait :

les heures⁴, les années⁵, les mondes⁶, le soleil⁷, les chambres⁸, les murs⁹ – tout¹⁰ tourne et tourbillonne autour du moi et de l'« homme qui dort ». En même temps, ils oscillent entre différents états ou dimensions : sommeil, éveil, lecture. Le fait de suggérer un mouvement de rotation peut être une manière de marquer la transition d'une dimension à une autre. Il peut provoquer une impression de vertige, qui peut aider le lecteur à « lâcher » le monde objectif et le préparer pour la fiction ou le voyage dans le temps. Comme le narrateur et le moi adulte, le lecteur est aussi en train d'entrer dans une autre dimension : celle de la *Recherche*. De plus, le lecteur est au seuil de sa *propre* personnalité profonde, qui, comme la littérature, est un univers distinct du monde objectif. La lecture est pour Proust une des manières dont on peut se distancer de l'intelligence afin de rechercher quelque chose d'essentiel en soi-même ; c'est ce que font semble-t-il, le moi adulte dans cet extrait et le moi enfant dans l'extrait traité dans le chapitre 4.2., mais cela peut aussi être valable pour le lecteur de la *Recherche*. Le vertige qui le prépare pour le monde fictif, le prépare aussi à une autre dimension de son moi.

4.1.1.2. Les deux dormeurs

Au début de cet extrait, dans les lignes 1 à 12, le narrateur parle d'un « homme qui dort » – un dormeur générique. Jusqu'à la ligne 13, il n'y a aucune référence au moi adulte. La plupart des verbes dans les lignes 1 à 3 sont au présent, ce qui peut indiquer que le narrateur exprime des vérités générales, valables de tout temps. Ce dormeur « tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes ». Par conséquent, il sait où il se trouve dans le temps et dans l'espace quand il s'éveille. « L'homme qui dort » représente ce qui est valable pour tous les êtres humains, ce qui est universel. L'emploi du cosmos comme domaine source souligne ce fait. Nous verrons par la suite que quand le narrateur raconte les expériences qui lui sont particulières, ce ne sont plus les planètes, mais les chambres dans lesquels il a dormi qui tournent autour du moi adulte. Il montre donc d'abord le fonctionnement du temps en général, avant de montrer que pour chaque être humain, ces « planètes » représentent des

4 Ligne 1

5 Lignes 1 et 28

6 Lignes 2 et 10

7 Ligne 6

8 Ligne 32

9 Ligne 33

10 Ligne 27

moments dans le temps et des lieux dans l'espace qu'il a occupés.¹¹

Dans la ligne 3, la possibilité de la destruction du « registre » constitué par « le fil des heures » est introduite. L'environnement du dormeur est transformé en un chaos, et il ne sait plus où il se trouve. Les verbes ne sont plus au présent, mais au subjonctif, à l'infinitif et au futur – des temps qui décrivent des événements qui sont possibles mais qui ne se produisent pas forcément. Le narrateur retourne au moi adulte dans la ligne 12. Il parle de ce qui s'était passé pendant les nuits qu'il raconte, et les verbes sont pour la plupart à l'imparfait. Ce temps indique souvent qu'il s'agit d'événements qui se sont produits plusieurs fois, ce qui semble être le cas dans cet extrait.

Il y a une gradation du chaos : dans les lignes 1 jusqu'à 3, le dormeur générique dispose d'un registre qui lui permet de s'orienter dans le temps et dans l'espace – tout est ordonné. Mais une position inhabituelle peut entraîner une rupture des rangs, ce qui confond le dormeur : à son réveil, il croit « qu'il vient à peine de se coucher ».¹² S'il s'endort dans une position encore plus inhabituelle, « le bouleversement sera complet », et le dormeur « se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée ».¹³ Mais quand le sommeil du moi adulte est suffisamment profond, il n'ignore pas seulement à son réveil où il est, et le temps, mais il ne sait même pas qui il est.¹⁴ Nous verrons que cette confusion totale engendre des souvenirs qui peuvent être considérés comme appartenant à ou situés au seuil de la mémoire involontaire du moi adulte : quand la pensée ne peut pas l'aider à se rappeler du temps ou de l'endroit où il s'est couché, son corps commence le travail d'orientation spatiale et temporelle, et c'est la mémoire du corps qui le tirera du « néant » dont il ne peut pas sortir tout seul.

4.1.2. Métaphores conceptuelles conventionnelles et la conception proustienne du temps

4.1.2.1. TEMPS EST ESPACE

Nous avons déjà montré dans 2.3.2. que l'expression « le seuil des temps et des formes » que

11 Cette correspondance entre les planètes de l'image universelle et les chambres de l'image particulière peut aussi évoquer l'analogie entre le macrocosme et le microcosme.

12 Lignes 3-8

13 Lignes 8-12

14 Lignes 12-18

nous trouvons dans la ligne 35 est basée sur la métaphore conceptuelle conventionnelle TEMPS EST ESPACE. Cette métaphore est fondamentale pour notre conception du temps, et par conséquent pour la manière dont nous en parlons. Elle nous permet par exemple d'employer des prépositions comme *en* et *dans* en parlant du temps. L'attribution d'un seuil au temps est une élaboration de cette métaphore conventionnelle. On ne parle normalement pas du « seuil des temps ». L'espace est donc spécifié et devient une pièce ou une maison – des espaces qui ont un seuil. Cette spécification correspond au fait que dans le second paragraphe, le narrateur tourne vers les expériences du moi adulte et décrit un état dans lequel il est « au seuil » des souvenirs des chambres qu'il a habitées auparavant. Cette métaphore élaborée implique aussi la possibilité de sortir du temps. Pour que l'esprit du moi adulte puisse hésiter sur ce seuil, il faut qu'il se trouve en dehors de la pièce ou de la maison qui représente le temps. TEMPS EST ESPACE est à considérer comme une « métaphore de niveau générique ». ¹⁵ Cela veut dire que l'on peut trouver beaucoup de métaphores conventionnelles et novatrices qui sont des élaborations ou des extensions de cette métaphore, et nous en traiterons quelques-unes par la suite. Dans cet extrait, un plus grand nombre des caractéristiques de l'espace est appliqué au temps que dans le langage de tous les jours. Le rapport entre temps et espace est plus étroit. Par conséquent, le moi adulte est plus « libre » par rapport au temps. Il peut le parcourir dans tous les sens, et comme nous venons de le voir, même sortir de l'espace qu'est le temps. ¹⁶

Le mot « espace » désigne une notion fondamentale et peut avoir plusieurs sens différents, ce qui permet une grande variété d'interprétations de cette métaphore. Selon *Le Trésor de la Langue Française*, « espace » peut désigner un grand nombre de phénomènes, parmi lesquels nous trouvons : « Univers extérieur à l'atmosphère terrestre » et aussi « Univers (abstrait) créé, représenté ou utilisé par une œuvre d'art ». ¹⁷ De plus, les anciennes chambres du moi adulte constituent aussi un univers ou un espace « domestique ». Dans cet extrait, ces différentes significations peuvent être exploitées : le temps est concrétisé au moyen des planètes et leurs orbites, et le lecteur est « au seuil » de l'univers fictif de la *Recherche*, qui à son tour est fortement lié au temps et à sa préservation. Le lien entre les mouvements des corps célestes et le temps date de l'Antiquité. Pour Platon, le temps *est* ces mouvements, ou du moins une des caractéristiques primaires des orbites planétaires qui sont

15 George Lakoff et Mark Johnson. *More than Cool Reason*. Chicago : The University of Chicago Press. 1989 pp. 80-83

16 Malcolm Bowie écrit dans son ouvrage *Proust among the stars* : « Time is measured by criss-crossing spatial journeys [...] » (p. 40), ce qui nous semble concorder avec notre interprétation.

17 Le Trésor de la Langue Française Informatisé. À l'entrée de «Espace»

des cycles faisant partie d'un cycle universel.¹⁸ Nous reviendrons au rapport entre l'univers et le temps dans le sous-chapitre 4.1.3.1.

4.1.2.2. La métaphore d'orientation temporelle

La métaphore orientationnelle que Lakoff et Johnson appellent *la métaphore d'orientation temporelle*¹⁹ est aussi parmi les métaphores temporelles les plus fondamentales de la culture occidentale. Comme toutes les métaphores orientationnelles, celle-ci consiste en l'attribution d'une orientation spatiale au concept en question.²⁰ Nous avons déjà montré que le temps est conçu à l'image d'un espace, ainsi cette métaphore orientationnelle spécifie la conception spatiale du temps. Nous concevons le temps comme un espace dans lequel se trouve un « observateur ». L'emplacement de cet observateur correspond au présent. L'espace devant lui est le futur, et l'espace derrière lui est le passé.²¹

Dans l'extrait, cette métaphore est remise en cause. Au début, « le fil des heures » – ou le temps – forme un cercle autour du dormeur générique. Il se trouve donc au centre de ce cercle, ce qui veut dire qu'il n'occupe pas une place précise dans l'ordre des heures. Sa position dans l'espace qu'est le temps ne représente donc plus le présent. Il semble qu'il se trouve en quelque sorte hors du temps, ce qui peut correspondre au fait que l'on ignore le passage du temps quand on dort. Cette position est aussi cohérente avec la possibilité de sortir du temps qui résulte de l'attribution d'un seuil à celui-ci. Si le dormeur générique n'est pas dans le temps, il ne peut plus être le point de repère pour cette orientation conventionnelle du temps mesurable ou « objectif », mais sa position au centre du cercle temporel suggère qu'il reste pourtant le point de repère pour sa propre orientation et interprétation subjectives du temps. Cette dernière est la dimension temporelle la plus intéressante pour Proust. Il y a donc un paradoxe : le dormeur générique est en même temps hors du temps *et* le fondement du temps, ce qui correspond au caractère hétérogène et paradoxal du temps de la *Recherche* en général.

18 Platon. *Timaios (Timée)* publié par C. Høeg et H. Ræder. Copenhague. 1992., cité dans Trond Berg Eriksen. *Tidens historie*. Oslo : J. M. Stenersens forlag. 1999 p. 46

19 George Lakoff et Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh*. New York : Basic Books. 1999. p. 140

20 George Lakoff et Mark Turner. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press. 2003. p. 14

21 Lakoff et Johnson. *Philosophy in the Flesh*. p. 140

La position centrale de l'homme²² – qui, comme nous l'avons vu, est un homme « générique » et « universel » qui représente toute l'humanité – peut être associée à la conception proustienne de la réalité. L'importance accordée à la réalité personnelle – la manière dont chaque individu voit le monde – entraîne une valorisation de l'univers personnel.

Quand le fil est rompu, les mondes sont « désorbités » et le dormeur générique voyage dans son passé. Il y a différents degrés de confusion : quand il s'endort en lisant, il croit « qu'il vient à peine de se coucher ». Quand il dort dans un fauteuil, il est transporté à un moment « plusieurs mois plus tôt », et quand le sommeil du moi adulte est très profond, il faut qu'il traverse des « siècles de civilisation » pour revenir au présent. La position du dormeur générique et du moi adulte, dans ces cas, ne correspond donc pas non plus au présent.

4.1.2.3. Conception cyclique du temps et vision géocentrique du monde

Le fil des heures qui forme un cercle peut évoquer la conception cyclique du temps qui peut être considérée comme une métaphore en soi : comme un cercle, le temps n'a ni commencement ni fin – il est éternel. Dans son ouvrage *Tidens historie (L'histoire du temps)*, Trond Berg Eriksen écrit que ce modèle envisage l'histoire comme un processus naturel : les mêmes événements se reproduisent éternellement et ils sont toujours réglés par les mêmes lois constantes.²³ Cette conception s'oppose à la conception linéaire du temps qui est liée au christianisme. Dans cette perspective, l'histoire consiste en un seul processus qui ne peut pas être répété : la création et la chute de l'homme, l'arrivée et le sacrifice expiatoire du Christ, le rétablissement de l'homme et le jugement dernier.²⁴ Le temps linéaire est aussi évoqué par « l'évolution naturelle » que le moi adulte a l'impression de subir dans les lignes 16 jusqu'à 23. Il se compare à un animal, puis à l'homme des cavernes, avant de passer « par-dessus des siècles de civilisation », jusqu'à l'âge des « lampes à pétrole, puis des chemises à col rabattu ». Le temps est alors envisagé comme un développement, un progrès de la civilisation, ce qui est conforme à la convention qui identifie le progrès de la civilisation à un mouvement ascendant. La métaphore d'orientation temporelle correspond peut-être mieux à cette dernière conception linéaire du temps. Il est peut-être possible d'envisager l'observateur comme situé sur un point du cercle, et ayant le passé derrière lui et le futur devant lui, mais comme le temps est un

22 Ligne 1

23 Trond Berg Eriksen. *Tidens historie*. Oslo : J. M. Stenersens forlag. 1999 pp. 64-65

24 Loc. cit

cycle d'événements qui revient, le passé deviendra le futur et puis le passé, alors que dans la conception linéaire du temps, ce qui est dans le passé ne reviendra jamais. Chacun des deux modèles temporels est présent dans cet extrait, ce qui peut s'expliquer par la diversité qui caractérise le temps pour Proust.

Le fil des heures ainsi que les mondes et les années qui orbitent autour du dormeur générique peuvent évoquer la vision géocentrique du monde, où la terre est le point central de l'univers, et le soleil orbite autour d'elle. Le géocentrisme peut être vu comme en accord avec l'image d'un dormeur qui se trouve au centre du cercle formé par les heures, les mondes et les années. Le chaos qui résulte des ruptures avec l'habitude peut être comparé à celui qui a résulté de la révolution copernicienne : l'univers était ordonné, permanent et constitué de cercles parfaits, mais ce nouveau modèle héliocentrique qui met le soleil au centre de l'univers, a tout bouleversé. Un peu plus tard, Kepler a découvert un autre fait scandaleux : les orbites planétaires ne sont pas rondes mais elliptiques. La stabilité de l'univers telle qu'elle était envisagée a donc encore été mise en question.

L'homme au centre de l'univers évoque aussi des représentations qui présupposent une vision géocentrique du monde comme la notion anthropomorphique du *microcosme* et du *macrocosme*, tel que le célèbre « homme vitruvien » de Léonard de Vinci,²⁵ que Proust connaissait probablement. Microcosme et macrocosme sont des notions qui datent de l'antiquité. Chaque être humain constitue un univers – un microcosme – dont la structure est analogue à celle du grand univers – le macrocosme. Ainsi les proportions mathématiques du corps humain correspondent aux proportions cosmiques. Regardons une image qui ressemble à l'homme vitruvien, mais qui montre plus clairement la relation analogique entre l'homme et l'univers, ainsi que le rôle joué par le temps.²⁶ Robert Fludd était un auteur, médecin et philosophe anglais du seizième et du dix-septième siècle. Bien qu'il fût postérieur à Copernic, il gardait la vision géocentrique du monde. Sur la page de titre de son ouvrage *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia*, nous trouvons une telle représentation, où il y a un fil qui entoure et le macrocosme et le microcosme, et une figure allégorique qui tire sur ce fil. Selon Frances A. Yates, cet être est le temps²⁷. « Le fil des heures » ou le fil du temps est donc concrétisé par cette image. Comme il entoure le macrocosme et le microcosme, on peut dire qu'il y a une correspondance entre le

25 Voir la figure I, p. 67

26 Voir la figure II p. 68

27 Frances A. Yates. *The Art of Memory*. London : Pimlico. 1992. p. 414

cycle cosmique et le cycle biographique. Il nous semble que Proust exploite la notion du microcosme-macrocosme dans cet extrait. L'individu se trouve au centre de son univers – un univers ordonné, réglé et harmonieux – mais cet ordre est précaire et facile à ébranler. De plus, le macrocosme peut correspondre à l'espace cosmique autour du dormeur générique alors que le microcosme peut correspondre à l'espace domestique autour du moi dans son lit, comme Joan Térésa Rosasco écrit dans son ouvrage *Voies de l'imagination proustienne* : « Souvent c'est la chambre qui est un microcosme. »²⁸ Le contraste entre le général et le particulier est donc aussi souligné par ces deux « univers ».

Fludd a aussi construit un système de la mémoire. Nous ne pouvons pas entrer dans les détails de ce système, mais nous nous contentons de faire quelques remarques là-dessus. Yates écrit :

It is because Fludd's man as microcosm potentially contains the world that he can reflect it within. Fludd's occult art of memory is an attempt to reproduce or re-create the macrocosm-microcosm relationship by establishing, or composing, or making conscious in the memory of the microcosm the world which he contains, which is the image of the macrocosm, which is the image of God.²⁹

Nous pouvons trouver chez Fludd des points analogues à la conception proustienne de la mémoire : chaque être humain peut trouver la vérité en soi-même, car le monde y est reflété. Pour Fludd, la mémoire et l'univers entretiennent des relations fortes : la mémoire est fondée sur la correspondance divine entre l'être humain et l'univers, et sa vision du monde présuppose l'existence d'un dieu. Dans ce présent travail, nous ne rendons pas compte du divin selon Proust. Il faut pourtant remarquer que pour Proust il ne s'agit pas de comprendre l'univers en tant que phénomène objectif ou comme déterminé par un dieu, mais c'est la perception personnelle qui est la plus intéressante pour lui.

La relation entre le microcosme et le macrocosme est une relation analogique. Pour Fludd, l'analogie est un principe fondamental de l'univers ou la création entière, et pour Proust, elle est le principe fondamental de la création personnelle. Ce rapport métaphorique permet à chaque individu de comprendre le monde à l'image de soi-même.

Dans l'extrait, les images qui évoquent le microcosme et le macrocosme décrivent l'ordre de l'intelligence – le fil des heures. Cet ordre est rassurant, mais il n'est qu'apparent. Dans *Combray*, le sommeil et le fait de se coucher sont associés à l'angoisse. Le moi enfant

28 Joan Térésa Rosasco. *Voies de l'imagination proustienne*. Paris : Librairie A.-G. Nizet. 1980. p. 50

29 Yates. Op. cit. p. 326

craint le moment de séparation avec sa mère, et quand il dort dans une nouvelle chambre, il lui faut du temps pour s'y habituer. « Le fil des heures » peut avoir une fonction dans les efforts pour maîtriser cette angoisse. Il peut être considéré comme une manière de créer un ordre dans le chaos qu'est le monde. Pour Fludd il serait impensable que cet ordre soit détruit. Dans l'extrait, le fil des heures est rompu. L'ordre du microcosme-macrocosme, selon lequel tous les êtres humains peuvent comprendre un même monde « objectif » en s'examinant eux-mêmes, est remplacé par ce qui semble être un chaos, mais qui peut être ordonné par chaque individu. En découvrant les métaphores qui nous relient au monde, nous créons chacun notre propre ordre. L'analogie entre l'être humain et l'univers reste donc un principe fondamental.

4.1.2.4. Le passage du temps

Nous concevons le *passage* du temps d'un grand nombre de manières différentes, qui semblent parfois incohérentes. Lakoff et Johnson montrent qu'il existe deux métaphores fondamentales opposées, basées sur le passage du temps. Ce processus se trouve conceptualisé comme un mouvement relatif entre l'observateur et le temps.³⁰ La métaphore LE TEMPS EST UN OBJET MOUVANT envisage le temps comme un objet qui s'approche de l'observateur, alors que ce dernier reste immobile. Par contre, dans la métaphore LE TEMPS EST FIXE ET NOUS LE TRAVERSONS, les rôles sont inversés : l'observateur se déplace dans le temps, qui est immobile.³¹

Dans l'extrait, il y a une tension entre immobilité et mouvement, produite par les expressions employées par le narrateur pour décrire l'état du dormeur générique et du moi. Parfois, comme dans la ligne 10, c'est le dormeur ou le moi qui est mobile : « [...] le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse [...] », mais il y a aussi beaucoup de passages, comme dans la ligne 27, où le dormeur ou le moi semblent immobiles : « [...] tout tournait autour de moi [...] ». Nous pouvons donc trouver des expressions basées sur soit LE TEMPS EST UN OBJET MOUVANT, soit LE TEMPS EST FIXE ET NOUS LE TRAVERSONS. Il faut remarquer que l'élaboration de la métaphore TEMPS EST ESPACE et la mise en question de la métaphore d'orientation temporelle ont des répercussions sur les métaphores du passage du temps, qui sont dépendantes de l'organisation spatiale de ce phénomène. Ces dernières présupposent que le temps est un espace dans lequel se trouve un observateur par rapport à la situation duquel se définissent le

30 Lakoff et Johnson *Philosophy in the Flesh* p. 148

31 Lakoff et Johnson. *Metaphors we live by*. pp. 42-44

présent, le passé et le futur. Nous avons vu que le dormeur générique et le moi dormeur sortent du temps, et que par conséquent, leurs positions ne correspondent pas au présent. Les expressions de l'extrait qui sont nées des deux métaphores du passage du temps ne sont donc pas cohérentes avec des expressions conventionnelles qui les réalisent, mais ces images, qui sont des structures génériques qui fournissent des fondements pour de nombreuses expressions métaphoriques du passage du temps, peuvent pourtant être exploitées dans l'interprétation de l'extrait.

D'un côté, le temps semble orbiter autour des deux dormeurs. Le temps *s'écoule*³², le soleil *s'arrête et recule*³³, les mondes sont *désorbités*³⁴ et tout *tourne*³⁵ autour du moi. Toutes ces expressions semblent être cohérentes avec la métaphore LE TEMPS EST UN OBJET MOUVANT si l'on prend en compte les modifications que l'élaboration et la mise en question des autres métaphores apportent à celle-ci : dans ce cas, le temps n'atteint jamais l'observateur, étant donné qu'il se trouve hors du temps. Toutefois, le dormeur générique reste immobile. Son corps ne se déplace pas, et si l'on envisage le « registre » du fil des heures et de l'ordre des années et des mondes comme lié à la mémoire volontaire, il ne se déplace pas vraiment dans son univers temporel personnel non plus, car son intelligence le relie au présent. On peut donc argumenter qu'il reste physiquement et mentalement immobile.³⁶ De l'autre côté, le « fauteuil magique » le fait *voyager*, et le moi adulte *passé* « par-dessus des siècles de civilisation ». Ces expressions présupposent que le temps est un espace figé avec différents lieux que l'on peut visiter, ce qui correspond à la métaphore conceptuelle conventionnelle LE TEMPS EST FIXE ET NOUS LE TRAVERSONS. Quand l'intelligence du moi est désorientée, sa mémoire l'aide à retrouver le lieu et le moment présent, en lui présentant plusieurs lieux et moments du passé. Nous verrons par la suite que l'on peut argumenter qu'il s'agit d'expériences *potentielles* de la mémoire involontaire. Si le moi adulte avait poursuivi les images que sa mémoire lui montrait, il aurait peut-être pu revivre des événements passés avec la vivacité de la mémoire involontaire.

La tension entre immobilité et mouvement dans cet extrait est donc fortement liée au temps. Il est et un objet mouvant, et un espace fixe. Il s'écoule et il est préservé afin d'être revécu à l'aide de la mémoire involontaire. On peut rapprocher cette tension à celle entre les

32 Ligne 3

33 Ligne 6

34 Ligne 10

35 Ligne 27

36 Toutefois, les rêves du dormeur générique peuvent être vus comme un déplacement mental.

deux faces de la réalité, ou bien à celle entre le moi profond et le moi social. Il ne s'agit pas d'une correspondance absolue, mais il semble que l'idée d'un temps figé ou préservé soit en rapport avec la réalité des « essences », du moi profond et de la mémoire involontaire, alors qu'un temps mouvant semble peut-être plus concordant avec le moi social, la mémoire volontaire et la réalité objective où le temps s'écoule. Pour Emeric Fiser, « C'est par la mémoire que le moi profond se fait connaître. »³⁷ Il écrit aussi, concernant le moi profond : « Le temps n'agit pas sur lui, il passe au-dessus de lui. »³⁸ Il n'est donc pas influé par le passage du temps – il est stable, sans être « mort », et on accède à cette face du moi par le moyen de la mémoire involontaire. Le moi social, par contre, appartient à la vie sociale qui est caractérisée par l'habitude et par l'automatisme,³⁹ et, comme nous l'avons vu, par la perte du temps. Il faut pourtant remarquer que la préservation du temps telle qu'elle se manifeste dans la mémoire involontaire rend le temps encore mouvant. Nous reviendrons à ce paradoxe dans le chapitre 4.2.

4.1.3. L'univers, le temps et les métaphores conceptuelles

Comme nous venons de le constater, l'univers et le temps sont interdépendants dans la conception traditionnelle du temps. Les corps célestes sont le fondement de notre système pour mesurer le temps: le soleil crée les jours et les années, alors que la lune délimite les mois.⁴⁰ Comme nous le verrons ultérieurement, une horloge peut être considérée comme une métaphore concrétisée qui joue sur le mouvement du soleil.⁴¹ Passons maintenant au rapport entre le temps et les planètes, qui entraîne une compréhension du temps selon le rythme cosmique ou planétaire.

4.1.3.1. Le fil des heures

Commençons par la première métaphore de l'extrait : « Un homme qui dort tient en cercle

37 Emeric Fiser. *L'esthétique de Marcel Proust*. Paris : Librairie de la Revue Française – Alexis Redier. 1933. p. 95

38 Loc. cit.

39 Ibid. p. 105

40 Eriksen. Op.cit. p. 46

41 Sheila Stern. *Marcel Proust, Swann's way*. Cambridge : Cambridge University Press. 1989. pp. 86-87. Voir le chapitre 4.2. dans le présent mémoire.

autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. »⁴² La métaphore conceptuelle LE TEMPS EST UN FIL⁴³ a donné naissance à des expressions conventionnelles du langage de tous les jours comme par exemple « au fil du temps ». Elle suggère que le temps est mesurable, stable, fixe et linéaire. On ne peut pas réarranger l'ordre des moments dans le temps, tout comme on ne peut pas réarranger l'ordre des points sur une ligne. Pour Proust, le temps mesurable s'enfuit, mais il est possible de rompre sa chronologie à l'aide de la mémoire involontaire. Ce caractère double du temps est reflété par l'image du fil. En même temps qu'il fournit une structure au temps qui se perd, le fil peut former un cercle, qui est le symbole canonique de l'éternité. Il représente donc à la fois la conception linéaire du temps *et* la conception cyclique du temps. « Le fil des heures » est juxtaposé avec « l'ordre des années et des mondes ». La mention d'un cercle et des mondes peut évoquer l'image de planètes qui orbitent autour du dormeur. Ces « planètes » représentent et le temps (les années) et l'espace (les mondes). Quand on dort, on garde donc une conscience de la fuite du temps et de son organisation. « Le fil des heures » et « l'ordre des années et des mondes » constituent un registre. Comme on naviguait autrefois à l'aide des étoiles, le dormeur générique le « consulte d'instinct en s'éveillant, et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ».⁴⁴ Le fait qu'il « consulte » les planètes, et la mention du cercle dont il est le point central, peuvent aussi évoquer l'image d'un cadran, au centre duquel se trouve cet « homme qui dort ». Les différents points du fil représentent différents moments dans le temps, et l'on dit même « consulter l'heure » dans le langage de tous les jours.

« Le fil des heures » évoque aussi les déesses du destin humain dans des mythologies européennes : les moires de la mythologie grecque, les parques de la mythologie romaine et les norves de la mythologie nordique. Ces divinités filent le fil du destin des êtres humains, et le coupent quand leur temps accordé est passé. Il faut remarquer que dans ces cultures anciennes, la conception cyclique du temps était la dominante. Le fil n'était donc pas forcément un aspect de la conception d'une linéarité, alors que cette interprétation semble naturelle dans la culture occidentale moderne. Le fil fait aussi partie du domaine du tissu qui est étymologiquement lié à celui du texte. Comme, selon Proust, l'art et donc la littérature peuvent nous aider à retrouver et à préserver le temps perdu, on pourrait dire que « le fil des heures » est la matière dont la littérature est « tissée ».

42 Lignes 1-2

43 Cette métaphore n'est pas mentionnée chez Lakoff, Johnson et Turner.

44 Lignes 2-3

4.1.3.2. *LE TEMPS EST UN OBJET MOUVANT*

La métaphore conceptuelle *LE TEMPS EST UN OBJET MOUVANT* suppose selon Lakoff et Turner qu'un changement de temps est compris comme un changement de lieu.⁴⁵ Des expressions comme par exemple « le temps est arrivé de... » ont pour fondement cette métaphore. Le fait d'arriver implique que l'on s'est déplacé entre deux points, et ainsi, le temps qui arrive – le changement du temps – implique que le temps s'est déplacé. Le lien entre le temps et l'espace est donc essentiel pour cette métaphore aussi. L'identification entre les corps célestes et le temps peut être dite une élaboration de cette métaphore : l'objet mouvant est spécifié et devient des planètes, et on peut donc dire que *LE TEMPS EST DES CORPS CÉLESTES*.⁴⁶ Comme nous l'avons déjà remarqué, l'expression « l'ordre des années et des mondes »⁴⁷ peut évoquer des planètes qui orbitent autour du dormeur générique. Le temps est donc un système solaire. Comme les planètes, il est ordonné dans un système parfait qui ne change jamais. Pourtant, cette métaphore, qui est introduite par le narrateur, est aussi mise en question par lui. Dans les lignes 3 et 4 il dit que « leurs rangs peuvent se mêler, se rompre. », ce qui n'est pas vraiment possible pour les corps célestes.

Dans la ligne 6, c'est le soleil qui représente le temps, et sa traversée du ciel⁴⁸ correspond au passage du temps, comme le remarquent Lakoff et Turner.⁴⁹ Il faut souligner que ce passage présuppose une conception anthropomorphique du soleil : il se lève, monte dans le ciel, culmine et se couche, ce qui s'oppose à ce que l'on sait de la trajectoire de la terre autour du soleil, et le fait que la terre tourne sur elle-même. De plus, le caractère inévitable des mouvements du soleil (et des autres corps célestes) est appliqué à la fuite du temps. Elle ne s'arrête jamais, les êtres humains n'ont aucune influence sur elle, et ils ne peuvent pas vivre sans elle. À cause de ces caractéristiques, l'expression « arrêter et faire reculer le soleil », est une image très frappante. Contrairement à tout ce que nous « savons » du cours de la journée, il s'arrête, c'est-à-dire que le temps s'arrête aussi, et le soleil commence à reculer. Le temps

45 Lakoff et Turner. *More than Cool Reason*. p. 76

46 Cette métaphore n'est pas mentionnée chez Lakoff, Johnson et Turner.

47 Lignes 1-2

48 Nous trouvons aussi une analogie entre le mouvement apparent du soleil et le passage du temps dans la métaphore conceptuelle conventionnelle *LA VIE EST UNE JOURNÉE*. Comme la journée est délimitée et déterminée par le soleil, qui semble traverser le ciel, ses différentes positions indiquent de différents stades de la vie, et donc de différents moments dans le temps.

49 Lakoff et Turner. *More than Cool Reason*. p. 45

passé dans le sens opposé, et le dormeur générique est transporté dans le passé. Le caractère inévitable et absolu du passage du temps est violemment contesté par cette métaphore. Il faut aussi remarquer que c'est le bras du dormeur générique qui provoque cet arrêt du soleil : « il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil ». Ce bras soulevé d'un dormeur qui se trouve au centre d'un cercle peut évoquer une image visuelle d'un cadran où le bras correspond à l'aiguille d'une montre.⁵⁰

Dans les lignes 8 jusqu'à 12 le narrateur décrit une rupture encore plus marquée avec l'organisation conventionnelle du temps :

Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée.

Ce n'est plus seulement le soleil qui recule, mais plusieurs mondes sont désorbités, et le bouleversement est total. Le fil des heures est rompu, et le dormeur générique ne peut plus consulter l'ordre des années et des mondes. Le temps est compris à l'image du mouvement des corps célestes, mais ce mouvement est radicalement changé. Au lieu de l'organisation stable du temps à laquelle il s'est habitué, le dormeur générique doit essayer de reconstruire un ordre à partir de ce qui, à première vue, ressemble à un chaos total.

Nous verrons que dans les descriptions des expériences du moi adulte, le temps est d'abord compris comme un espace fixe dans lequel il se déplace, retrouvant ainsi des chambres de son passé. Pourtant, dans le second paragraphe, il y a aussi des exemples d'objets mouvants : « [...] tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. »⁵¹ et « [...] autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. »⁵² Ce sont donc toujours et le temps et l'espace qui tournent autour du moi, mais d'une manière différente qu'au début de l'extrait ; le mot « tourbillonner » implique un mouvement violent, incontrôlé et extraordinaire. Ce mouvement s'oppose donc à celui des corps célestes, qui est plutôt lent, stable et constant, et dont on peut garder une vue d'ensemble. Il s'agit d'une opposition qui correspond à celle entre, d'un côté, le chaos qui résulte du sommeil du moi adulte et, de l'autre côté, l'ordre de

50 Joan Térésa Rosasco commente cette image de cadran dans son ouvrage *Voies de l'imagination Proustienne* : « Et, dans son lit, à la fois l'axe qui relie le haut et le bas et le pivot autour duquel tout tourne, le narrateur lui-même est au centre d'un cadran solaire. » (p. 52)

51 Lignes 27-28

52 Lignes 33-34

l'intelligence, qui est facile à saisir, mais trop simplifié pour pouvoir nous montrer des « essences ».

Le tourbillonnement peut aussi être associé à une force cosmique bouleversante, mais créatrice, qui, dans un contexte fantastique, sert à emporter les personnages dans un autre monde. Un tourbillon est une spirale, et il pourrait évoquer des cercles qui peuvent faire penser à la conception cyclique du temps, mais une spirale ne revient jamais au même point. Elle semble plus cohérente avec un dynamisme infini du temps qu'avec le registre figé qu'est le fil des heures. Le caractère vertical des tourbillons correspond au fait que le moi adulte se perd dans les profondeurs de sa personnalité, dont la mémoire le retire – des mouvements qui semblent tous les deux verticaux. Cette verticalité peut être vue comme opposée à l'image du cercle formé par le fil des heures, qui peut sembler plus superficielle. Ainsi, les deux modèles du temps peuvent correspondre à l'opposition entre le moi social ou la superficie et le moi profond multidimensionnel qui est à chercher au-dessous de cette surface. On peut envisager le tourbillonnement comme un gouffre qui s'oppose à l'ordre stable et parfait du « fil des heures ».

Le fait que la mémoire le tire du « néant » indique que le moi adulte se laisse emporter par le mouvement du tourbillon. On peut donc l'envisager comme mouvant en même temps que les lieux, les choses et les temps tournent autour de lui. Le travail mnémonique du corps peut être considéré comme un aspect de la mémoire involontaire. Cette mémoire peut être vue comme plus cohérente avec la métaphore selon laquelle le temps est fixe. Mais on pourrait dire qu'étant donné que le narrateur parle du *corps* du moi adulte dormant, il semble naturel que les choses tournent autour de lui, même si mentalement, il se déplace à toute vitesse dans les temps vécus.

4.1.4 La mémoire volontaire vs la mémoire involontaire

Nous avons vu qu'il y a des contrastes dans l'extrait entre l'ordre cosmique et le chaos qui résulte de la désorbitation des planètes, entre la conception cyclique et la conception linéaire du temps, entre le temps qui passe alors que le dormeur générique reste immobile et le temps fixe dans lequel il peut se déplacer. Au début, cet « homme qui dort » peut consulter le « registre » constitué par « le fil des heures, l'ordre des années et des mondes ». Il s'agit d'un

ordre stable et permanent, où chaque moment et chaque lieu ont leur place dans le système. Nous avons suggéré que cet ordre spatio-temporel peut être rapproché de la mémoire de l'intelligence ou la mémoire volontaire, alors que le chaos des planètes désorbitées, et du soleil reculé, dans lequel on perd tout repère de lieu, de temps et même de son propre moi, est analogue à la mémoire involontaire ou à une condition qui pourrait donner accès à cette mémoire.

Même quand on dort, la mémoire de l'intelligence est « active ». Elle permet au dormeur générique de se situer dans le temps et dans l'espace au moment où il s'éveille, comme elle ordonne des moments vécus selon une chronologie « objective ». Quand le dormeur générique se trouve dans cet état, il a l'impression de rester immobile pendant que le temps passe. Sa mémoire volontaire et son intelligence s'accrochent au monde matériel et son organisation conventionnelle du temps, et par conséquent il sait où il se trouve, et quelle heure il est. Tout se passe comme s'il reste conscient même en dormant. Mais comme nous l'avons vu, ce que l'on retient à l'aide de la mémoire volontaire n'est que des souvenirs « morts ». On ne revit pas le passé comme on pourrait le faire à l'aide de la mémoire involontaire.

Quand le dormeur générique s'éveille dans une posture inhabituelle ou quand le sommeil du moi adulte est suffisamment profond, leur intelligence et leur mémoire volontaire ne peuvent plus les aider. Si le dormeur générique s'endort en train de lire, le bras soulevé ou dans un fauteuil après le dîner, son système cosmique ordonné et rationnel est détruit. Le temps, représenté par le soleil, s'arrête et recule, et les mondes sont désorbités. Il n'a plus un registre qu'il peut consulter, et par conséquent il est emporté par le passé, dans d'autres lieux que ceux où il s'est endormi. Dans ces cas-ci⁵³, ce sont toujours les « expériences » du dormeur générique qui sont décrites.

Dans la ligne 12, le narrateur se tourne vers le moi adulte. Il ne parle plus d'un dormeur générique, de l'universel, mais de ses propres expériences, du particulier :

Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais [...] ⁵⁴

L'esprit du moi adulte ne l'aide plus à reconnaître ni le lieu où il se trouve, ni à quel point dans le temps il se trouve. Cette confusion entraîne aussi qu'il ne sait plus qui il est. Son esprit s'est

53 Voir lignes 4-12

54 Lignes 12-16

abandonné au chaos qu'est le monde sans l'organisation de l'intelligence, et sans l'aide de la mémoire. Dans ce chaos, il ne peut plus identifier son propre moi. Il sent qu'il existe, comme le fait les animaux, et il est « plus dénué que l'homme des cavernes ». ⁵⁵ Cet état est aussi décrit comme un « néant » d'où il ne peut pas sortir sans aide. ⁵⁶ Pour pouvoir retourner, il faut que sa mémoire le sauve. Elle vient « comme un secours d'en haut », ⁵⁷ et le tire de ce néant. Cette métaphore peut évoquer une divinité qui intervient dans les événements, assurant le dénouement à un moment critique, comme le phénomène dramatique *deus ex machina*. La mémoire est donc comprise à l'image d'un secours miraculeux, et comme les actes des divinités, elle est un phénomène que le moi adulte ne contrôle pas. Il nous semble donc probable qu'il s'agit d'une sorte d'expérience apparentée à celle de la mémoire involontaire. Contrairement à la mémoire volontaire, qui gardait un système des temps et des lieux, la mémoire involontaire dépend de facteurs qui sont hors de la portée de la mémoire volontaire et de l'intelligence. Souvent, c'est une sensation qui la déclenche, et quand on trouve le lien métaphorique entre cette sensation et ce qu'elle éveille dans l'esprit, on peut revivre le passé. Comme nous l'avons déjà vu, la mémoire involontaire est gouvernée par le hasard. On ne sait jamais quand elle surgira, tout comme le « secours d'en haut ». Pourtant, il ne faut pas oublier que, même si la mémoire involontaire est *comprise* comme quelque chose de tout à fait extérieur à celui qui l'éprouve, elle vient des profondeurs du dormeur. Une des raisons pour lesquelles la mémoire involontaire est valorisée, est le fait qu'elle force le moi adulte à chercher la vérité en lui-même plutôt que dans le monde objectif. L'analogie entre cette expérience et le secours d'en haut, souligne le caractère magique ou miraculeux de cette mémoire. Le fauteuil qui fait voyager le dormeur générique dans le passé est même dit « magique » dans la ligne 10.

Dans le premier paragraphe de *Combray*, ⁵⁸ la métempsyose est mentionnée. Le moi s'est endormi en lisant, et quand il s'éveille une demi-heure après, il ne peut pas distinguer ce dont parle le livre de son propre moi. Mais cette croyance s'estompe, et devient « inintelligible ». La métempsyose est donc mise en relation avec le rêve qui s'oppose à la conscience rationnelle d'une manière semblable à celle dont la mémoire involontaire s'oppose à la mémoire de l'intelligence : chez Proust le rêve et la mémoire involontaire sont des états qui jouent sur l'imagination, et à l'aide desquelles on peut avoir accès aux profondeurs de son

55 Lignes 16-18

56 Ligne 20

57 Lignes 19-20

58 À la page 3, c'est-à-dire trois pages avant la description du travail mnémonique du corps, à la page 6

moi, alors que la rationalité et la mémoire volontaire sont associées à la superficie. L'extrait dont nous traitons fait aussi partie du début de *Combray*, et le fait que le moi adulte passe « par-dessus des siècles de civilisation »⁵⁹ peut suggérer que la mémoire involontaire, tout comme le rêve, est aussi inconsciente, mystérieuse et éloignée de la conscience que des vies « antérieures », mais elle permet des retours au passé, elle permet au moi adulte de voyager dans le temps. Les années et les mondes n'orbitent plus autour de lui. Le temps est envisagé comme stable, alors que le moi adulte le traverse à tout vitesse. Ce parcours du temps lui permet de voir « des siècles de civilisation » en se rapprochant du moment présent et de son propre moi. Il semble donc probable qu'il voit des lieux et des moments qui ne faisaient pas partie du fil des heures et du système gouverné par son intelligence.

Dans l'extrait, le moi adulte voit plusieurs chambres de son passé, mais il n'entre pas vraiment dans celles-ci. Comme nous l'avons dit, il se trouve en quelque sorte au « seuil » de la mémoire involontaire. Ces chambres peuvent être vues comme des souvenirs potentiels qui auraient pu déclencher la mémoire involontaire si le dormeur avait essayé de l'invoquer.

C'est le corps du moi adulte qui travaille pour retrouver son identité et pour reconnaître le lieu et le temps où il se trouve :

Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la direction du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeant de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres.⁶⁰

Ce passage est tiré du second paragraphe, qui peut être vu comme une « précision » de la description des expériences du moi adulte, où le narrateur explique *comment* la mémoire le tirait du « néant ». Il semble que le corps du moi adulte a sa propre mémoire, distincte de celle de l'esprit. De plus, le narrateur emploie des pronoms de la troisième personne pour désigner son propre corps. Il s'objective et se regarde d'une position extérieure à lui-même. En sortant du temps, il sort aussi de son corps, et celui-ci, en tant qu'objet, est doté d'une mémoire, et

59 Ligne 21

60 Lignes 28-34

devient un « sujet » capable de s'orienter dans le temps et dans l'espace.⁶¹ Dans cette métaphore, des caractéristiques propres à l'esprit du moi adulte sont donc appliquées à son corps et on comprend le corps à l'image d'un sujet ou d'un esprit.

Nous avons vu que les sensations sont essentielles pour la mémoire involontaire. Celle-ci dépend donc des sens, et par conséquent du corps. Il est difficile de faire une distinction absolue entre la mémoire de l'esprit et la mémoire du corps, comme il est difficile de distinguer l'esprit du corps, mais il semble pourtant que le moi adulte ne contrôle pas la mémoire de son corps comme il contrôle celle de son esprit. Le fait que le narrateur énumère les différentes parties du corps : les côtes, les genoux, les épaules, souligne qu'il s'agit d'une mémoire corporelle. Grâce à leur mémoire, ces parties peuvent se représenter les anciennes chambres, ce qui peut indiquer que le corps occupe la fonction normalement assurée par l'esprit : il s'oriente dans le temps et dans l'espace à l'aide de l'information que les sens lui apportent. Quand son esprit, celui qui semble tenir le fil des heures, échoue, le corps du moi adulte cherche à *repérer* la position de ses membres, pour *induire*, *reconstruire* et *nommer* l'endroit où il se trouve. Le corps est même pourvu d'une imagination : « Mon côté ankylosé, cherchant à deviner son orientation, s'imaginait, par exemple, allongé face au mur dans un grand lit à baldaquin [...] ».⁶² Cette imagination est donc au service de la mémoire.

Le corps et la mémoire sont fortement liés. La mémoire involontaire est typiquement déclenchée par une sensation, par exemple dans l'épisode de la madeleine. Les sensations sont des phénomènes corporels que l'on ne contrôle pas. Mais l'esprit joue aussi un rôle important dans le processus mnémonique. Comme il n'est pas actif dans ce cas, le moi adulte ne peut pas entrer dans les souvenirs des chambres. Il se trouve au seuil de la mémoire involontaire. La relation analogique ou « métaphorique » entre le présent et un moment dans le passé, qui constitue le point de départ pour la mémoire involontaire est établie par le corps du moi adulte, mais son esprit n'a pas trouvé les éléments qui entourent le point actuel dans le passé – les objets qui entretiennent un rapport métonymique avec ce point. Pour avoir accès à la totalité de ces souvenirs, il faudrait un « travail mnémonique » comme celui que le moi adulte fait dans l'épisode de la madeleine,⁶³ où l'esprit occupe une fonction vraiment essentielle pour

61 Cette métaphore pourrait être vue comme apparentée à une personnification, qui consiste en l'attribution de caractéristiques ou de capacités humaines à des inanimés. Comme il s'agit du corps du moi adulte, et comme il est difficile de faire une distinction absolue entre le corps et l'esprit, on ne peut pas vraiment parler d'une personnification dans ce cas-ci, mais le fait que son corps en tant qu'objet, et du moins à un certain degré séparé de son esprit, soit doté de traits que l'on associe normalement à l'esprit suggère qu'il s'agit d'une métaphore semblable à une personnification.

62 Lignes 38-40

63 RTP I, pp. 43-47

la révélation de Combray. La cause de la joie que le moi adulte éprouve en goûtant la madeleine et le thé n'est pas évidente, et il faut un vrai effort pour la trouver : « Je demande à mon esprit un effort de plus, de ramener encore une fois la sensation qui s'enfuit. »⁶⁴ Quand cet effort ne lui donne pas d'explication, il essaye une autre stratégie : « Mais sentant mon esprit qui se fatigue sans réussir, je le force au contraire à prendre cette distraction que je lui refusais, à penser à autre chose, à se refaire avant une tentative suprême. »⁶⁵ Il essaye plusieurs fois, alternant entre ces deux méthodes, et quand il est sur le point de laisser l'effort, tout d'un coup, le lien « métaphorique » entre le présent et le passé devient clair, et le souvenir apparaît. L'esprit joue donc un rôle actif dans cette expérience de la mémoire involontaire, mais comme il s'agit justement de cette mémoire, le moi adulte ne peut pas le contrôler, et ce n'est qu'après un grand nombre d'essais, quand il a presque laissé tomber ce projet, qu'il trouve le lien entre le goût et son passé. L'esprit ne saurait pas retrouver le passé sans une sensation déclencheur, et il reste donc secondaire par rapport à cette sensation. Le corps se rappelle de plus que ne le fait l'esprit : « [...] mon corps, le côté sur lequel je reposais, gardiens fidèles d'un passé que mon esprit n'aurait jamais dû oublier [...] ». ⁶⁶ Il n'est peut-être pas possible de dire que « la mémoire du corps » *est* la mémoire involontaire, mais comme le moi adulte ne le contrôle pas, on peut argumenter que du moins, la mémoire du corps est plus proche de la mémoire involontaire que de la mémoire volontaire.

Emeric Fiser écrit :

Sous cette vie dérisoire, pessimiste, vibre toute la vie passée, toute la vie spirituelle profonde, que notre corps tient hermétiquement close, car elle ne supporte pas le contact matériel des choses.⁶⁷

Pour lui, le moi profond, que l'on ne peut connaître sans l'aide de la mémoire involontaire, est dépendant du corps. Quant à la « spiritualité », elle appartient aux deux faces du moi, et donc aux deux types de mémoire : « Notre vie sociale, les souvenirs, les sensations qui s'y attachent et qui forment la totalité de la personnalité sociale, ne représentent que la surface de notre spiritualité. »⁶⁸

Selon notre interprétation, la mémoire involontaire peut être comparée à, ou comprise à l'image d'un mouvement involontaire du corps. Les processus corporels sont inconscients et

64 RTP I, p. 45

65 Loc. cit.

66 Lignes 42-43

67 Fiser. Op. cit. p. 106

68 Ibid. p. 105

hors du contrôle des êtres humains. Quand on dort, comme on n'est pas vraiment conscient, on est à la merci de son corps – le souffle, le battement du cœur – toutes ces fonctions sont assurées par lui. Le fait de s'éveiller est un tel processus inconscient et involontaire, et dans l'extrait, il semble que l'orientation spatiale et temporelle est un élément dans ce processus.

Selon notre lecture, l'intelligence et la mémoire involontaire sont supposées comme des contrastes dans l'extrait, mais il ne s'agit pas d'une opposition absolue et totale. Toutes les deux aident le dormeur et le moi adulte à organiser le temps et l'espace. La différence est que l'intelligence a pour point de départ le monde objectif, alors que la mémoire involontaire cherche à mettre de l'ordre dans le chaos en prenant comme base l'univers personnel du moi adulte.⁶⁹ Quand l'ordre de l'intelligence, qui appartient au monde extérieur, et qui n'atteint donc pas les « essences », est ébranlé et remplacé par un chaos, il faut que la mémoire involontaire crée un nouvel ordre. Le monde redevient cohérent et consistant, sans que l'on retourne au « fil des heures ».

Bien que la mémoire involontaire soit mise en valeur par Proust, la mémoire volontaire reste indispensable pour pouvoir survivre. Il serait impossible de se trouver constamment dans un état comme le « néant » décrit dans l'extrait, où l'on ne sait même pas qui on est, étant à la merci d'une mémoire incontrôlable. « L'esprit » joue aussi un rôle important dans les expériences de la mémoire involontaire : pour vraiment entrer dans ces souvenirs, il faut un effort spirituel. La mémoire volontaire et l'intelligence ne sont donc pas dévalorisées, mais il faut, selon Proust, modifier la vue que l'on a de leur importance par rapport à la mémoire involontaire et ce qui est hors de la portée de l'intelligence. Les « essences », la vraie vie est à chercher dans cette réalité personnelle et subjective, et non pas dans la réalité « objective ».

4.1.5. Ancrage métonymique

Le début de cet extrait, est, comme nous l'avons remarqué plus haut, marqué par l'absence de repères spatio-temporels sûrs. Cela peut être lié à plusieurs faits : Le dormeur générique n'est situé à aucun endroit, ni à aucun moment. Nous avons vu qu'il se trouve hors du temps et de l'espace, au centre du cercle formé par les heures et les orbites des mondes. Les comparants des métaphores pourraient donc difficilement être tirés d'un contexte spatio-temporel

⁶⁹ Il ne faut pourtant pas oublier que ces deux mondes sont inextricablement liés.

particularisé. Après que la rupture de l'ordre temporel soit introduite, il y a quelques expressions comme « matin »⁷⁰, « après dîner »⁷¹, « dans un fauteuil »⁷², « dans mon lit »⁷³ et « au milieu de la nuit »⁷⁴ qui fournissent quelques indications sur la situation du dormeur, mais ses environs ne sont pas vraiment précisés, et il reste donc difficile d'ancrer les métaphores dans le contexte.

En plus du caractère général de cet extrait, l'« homme qui dort » et le moi adulte *dorment* justement, ce qui implique une insensibilité aux impressions du monde extérieur. Par conséquent, il n'y a pas de métaphores synesthésiques ni de métaphores-image, toutes les deux entretenant un rapport étroit avec les sensations.⁷⁵ Comme nous l'avons vu, il y a néanmoins une cohérence frappante entre les différentes expressions métaphoriques de l'extrait. Le domaine de l'univers cosmique (et de l'« univers » personnel) peut être vu comme un noyau de ces deux paragraphes : il est présent explicitement dans le premier, et le grand nombre d'expressions basées sur des métaphores ayant l'univers cosmique comme domaine source peut influencer la lecture du second paragraphe, où les choses tournent et tourbillonnent toujours. On pourrait donc argumenter qu'il y a des liens métonymiques au niveau textuel, c'est-à-dire entre les expressions métaphoriques de l'extrait. Ces rapports de contiguïté n'existent pas forcément dans le monde « objectif », mais ils existent dans le texte, où différents éléments appartenant au même domaine sont mis ensemble. Les métaphores « le fil des heures, l'ordre des années et des mondes »⁷⁶ peuvent donc être vues comme la motivation pour les métaphores suivantes, dont les comparants sont aussi tirés du même domaine.

Dans les lignes 4 jusqu'à 6, le matin est mentionné et puis le soleil, deux éléments appartenant au même domaine, et qui pourrait donc être vus comme liés par métonymie. Mais puisque le domaine de l'univers et donc des corps célestes est déjà introduit, tous les deux peuvent être conditionnés par celui-ci. La multitude de comparants tirés du domaine du cosmos peuvent être motivés par le caractère général et universel de la description du dormeur générique, dont les expériences du moi adulte pourraient servir d'une exemplification.

On peut aussi argumenter que la description de la mémoire involontaire comme un

70 Ligne 4

71 Ligne 9

72 Ligne 9

73 Ligne 12

74 Lignes 14-15

75 Ces deux types de métaphores seront traités dans le chapitre 4.2.

76 Lignes 1-2

« secours d'en haut »⁷⁷ est motivée justement par le domaine du cosmos. « En haut » désigne probablement le ciel, qui est souvent envisagé comme la demeure des divinités.

La correspondance entre le microcosme et le macrocosme se base sur une relation analogique, mais comme l'être humain fait partie de l'univers, il y a aussi une relation de la partie au tout, qui peut être considérée comme appartenant au domaine de la métonymie.

La métaphore du « seuil de temps » que nous avons traité dans 4.1.2.1. peut aussi être vue comme motivée par le contexte : le moi adulte hésite sur le seuil imaginaire des chambres dont il se souvient et dans lesquelles il a dormi auparavant, alors que le dormeur générique hésite « au seuil des temps et des formes ».⁷⁸

Cet extrait peut être vu comme un exemple de la métaphore filée proustienne. Un seul comparant donne naissance à un grand nombre d'expressions métaphoriques. La rhétorique classique réserve le terme métaphore pour des tropes « en un seul mot ».⁷⁹ Selon Genette, ce type de métaphore est très rare chez Proust qui a une « [...] préférence marquée [...] pour les métaphores ou comparaisons *suivies*. »⁸⁰ Tout au long de ces deux paragraphes, le temps est compris à l'image d'un système solaire. Il semble donc que la position de Genette n'est pas très éloignée de celle de Lakoff, Turner et Johnson, qui soulignent justement le fait que le terme métaphore désigne plus que ce qui est inclus dans la définition classique. Pour ces théoriciens américains, quelques métaphores conceptuelles peuvent être élaborées, étendues et composées pour créer un tout cohérent et complexe, comme l'extrait. Il semble que Genette distingue pourtant un peu plus entre différentes métaphores, mais il souligne qu'elles sont liées entre elles par un lien métonymique. Comme il n'y a pas vraiment de référence à un contexte spatio-temporel qui permettrait de situer le moi adulte ou le dormeur, il faut qu'une motivation métonymique éventuelle soit intérieure au texte.

La métaphore TEMPS EST ESPACE imprègne tout cet extrait. Les différentes interprétations de ce que représente *l'espace* – le cosmos, l'univers personnel, l'univers textuel – sont aussi apparentées à cause de leur base commune.

77 Lignes 19-20

78 Ligne 35

79 Pierre Fontanier. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion. 1977. p. 77

80 Gérard Genette. « Métonymie chez Proust » in *Figures III* Paris : Seuil. 1972. p. 55

4.1.6. Le temps paradoxal

Nous avons vu qu'il y a certains contrastes ou certaines dualités qui permettent de structurer cet extrait : celui de l'espace cosmique et de l'espace domestique, celui du temps cyclique et du temps linéaire, celui de la mémoire volontaire et de la mémoire involontaire, de l'immobilité et du mouvement, de l'esprit et du corps, de la vision géocentrique et de la vision héliocentrique du monde. Il faut souligner que dans cet extrait, il ne s'agit pas d'oppositions absolues, mais plutôt de paradoxes qui coexistent toujours, et qui représentent différents aspects du temps et de la mémoire. Dans l'extrait l'exploitation des corps célestes et le système solaire nous aident à comprendre le fonctionnement du temps et de la mémoire proustiens. De l'ordre géocentrique de l'univers et le temps cyclique, le dormeur générique passe par une « révolution copernicienne » à un chaos total, et puis à la tentative de construire un différent type d'ordre individualisé. Tous ces stades représentent des aspects différents du temps.

Pour Proust, l'ordre de la mémoire involontaire est plus intéressant que celui de l'intelligence. Comme la vision géocentrique du monde qui est stable et rassurant, le moi social est écarté par la « révolution copernicienne » qui résulte du fait que l'intelligence lâche la réalité objective et s'abandonne à la mémoire involontaire. La première image – l'homme qui dort au centre du cercle constitué par le temps et l'espace – est une rationalisation de la personnalité, de la mémoire et de l'histoire personnelle qui les rend figées – une simplification qui s'avère n'être qu'une illusion. Il nous semble que se manifeste dans l'extrait une volonté de trouver des moyens de connaissance qui exigent un réexamen du monde, en mettant l'accent sur la perception personnelle et l'expérience personnelle du temps. On peut dire que ce projet se trouve thématiquement dans ces deux paragraphes.

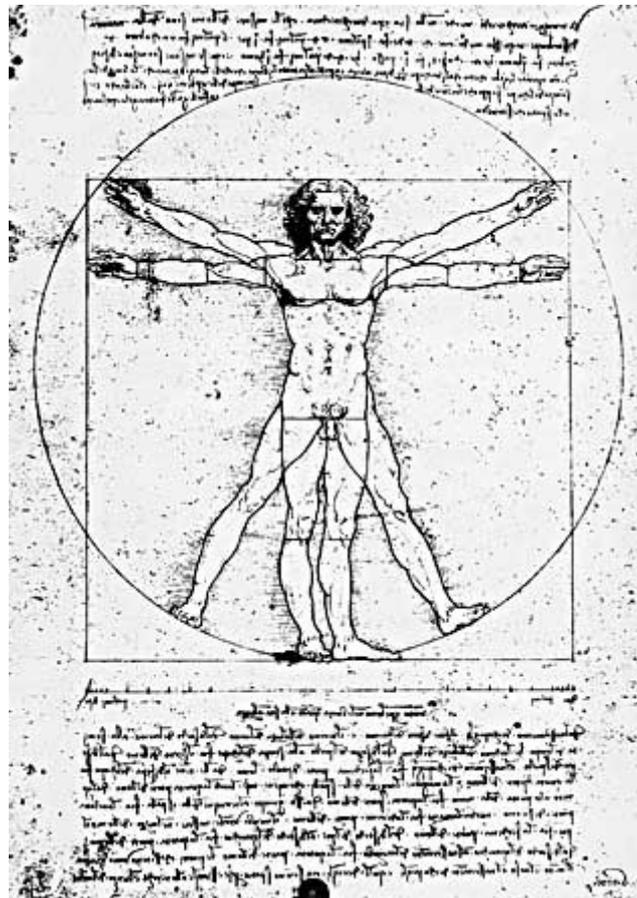
Le grand nombre de métaphores conceptuelles conventionnelles exploitées dans cet extrait contribue aussi à mettre en valeur la complexité du temps. Il est en même temps figé et mouvant, cyclique et linéaire. Mais ce qui est peut-être le plus important, c'est que le « vrai » temps, le temps le plus intéressant, est celui du moi dormeur particularisé et de chaque

individu.⁸¹ L'écoulement du temps ne peut pas être arrêté, mais on peut trouver tous les temps vécus *en soi-même*. Tous les êtres humains disposent de cette faculté, et tous peuvent donc trouver leur propre univers. Le chaos temporel peut être effrayant, mais il est aussi fructueux. Le tourbillonnement peut évoquer une force primitive créatrice. Si l'on ose lâcher l'ordre rassurant, on peut redécouvrir le temps perdu.

Le chaos peut aussi promouvoir la création artistique. Cette dernière est fondée sur la découverte de relations métaphoriques entre le monde « objectif » et le moi profond de l'artiste. Pour déceler ces liens, il faut se libérer de la perception conventionnelle du monde. En créant une œuvre d'art, l'artiste soustrait des objets, des expériences, des sentiments au temps. Ainsi, la création artistique aussi bien que les expériences que l'on fait en lisant, en regardant, en entendant ou en faisant l'expérience d'une œuvre d'art créée par quelqu'un d'autre, peut être un moyen pour retrouver, recréer et revivre le temps perdu.

81 Le temps proustien est pourtant basé sur la conception conventionnelle du temps. Comme nous l'avons vu, Proust manipule des métaphores conventionnelles pour exprimer sa notion du temps. Malcolm Bowie écrit dans son ouvrage *Proust among the stars* : « A significant advantage is to be had from thinking of Proust as an artful manipulator of ordinary time rather than as the harbinger of an unusual, specialised or occult temporal vision. By this route more of his text remains readable, and its overall account of time becomes richer and more provoking. » (p. 64)

Figure I⁸²



82 Tiré d'Encyclopædia Britannica Online. À l'entrée de « Vitruvian man » Disponible sur <<http://search.eb.com/eb/art-38860/Vitruvian-man-a-figure-study-by-Leonardo-da-Vinci-illustrating?articleTypeId=1>> le 23 août 2010

Figure II⁸³



83 Tiré de Chemical Heritage Foundation sur Flickr. Disponible sur http://www.flickr.com/photos/chemheritage/3554869434/sizes/o/#cc_license le 4 mai 2010

4.2. Lecture sous le marronnier

4.2.1. Introduction

4.2.1.1. Le cristal structurant

Dans *Combray II*, le narrateur raconte les souvenirs qui surgissent de sa mémoire involontaire après l'épisode de la madeleine : il décrit la vie quotidienne à Combray. Dans le présent chapitre, nous analyserons un extrait tiré de cette partie de l'œuvre. Le moi adulte est donc déjà posé dans son passé et il revit certains épisodes des étés qu'il passait chez la tante Léonie à Combray. Les journées chaudes, le héros enfant aime lire dans sa chambre. Comme sa grand-mère s'inquiète pour la santé du garçon, elle l'envoie dans le jardin où il s'assoit sous un marronnier. Le livre l'emporte au-delà du monde matériel, et les limites entre les différentes réalités s'effacent. La lecture et la mémoire, états ou activités privilégiés dans la *Recherche*, sont donc toutes présentes dans cet extrait : le moi adulte se souvient des après-midi de lecture :

1 Enfin en continuant à suivre du dedans au dehors les états simultanément juxtaposés
dans ma conscience, et avant d'arriver jusqu'à l'horizon réel qui les enveloppait, je
trouve des plaisirs d'un autre genre, celui d'être bien assis, de sentir la bonne odeur de
l'air, de ne pas être dérangé par une visite ; et, quand une heure sonnait au clocher de
5 Saint-Hilaire, de voir tomber morceau par morceau ce qui de l'après-midi était déjà
consommé, jusqu'à ce que j'entendisse le dernier coup qui me permettait de faire le
total et après lequel le long silence qui le suivait semblait faire commencer dans le ciel
bleu toute la partie qui m'était encore concédée pour lire jusqu'au bon dîner
qu'apprêtait Françoise et qui me reconforterait des fatigues prises, pendant la lecture
10 du livre, à la suite de son héros. Et à chaque heure il me semblait que c'était quelques
instants seulement auparavant que la précédente avait sonné ; la plus récente venait
s'inscrire tout près de l'autre dans le ciel et je ne pouvais croire que soixante minutes
eussent tenu dans ce petit arc bleu qui était compris entre leurs deux marques d'or.
Quelquefois même cette heure prématurée sonnait deux coups de plus que la dernière ;
15 il y en avait donc une que je n'avais pas entendue, quelque chose qui avait eu lieu
n'avait pas eu lieu pour moi ; l'intérêt de la lecture, magique comme un profond
sommeil, avait donné le change à mes oreilles hallucinées et effacé la cloche d'or sur
la surface azurée du silence. Beaux après-midi du dimanche sous le marronnier du
jardin de Combray, soigneusement vidés par moi des incidents médiocres de mon
20 existence personnelle que j'y avais remplacés par une vie d'aventures et d'aspirations
étranges au sein d'un pays arrosé d'eaux vives, vous m'évoquez encore cette vie
quand je pense à vous et vous la contenez en effet pour l'avoir peu à peu contournée et
enclose – tandis que je progressais dans ma lecture et que tombait la chaleur du jour –
dans le cristal successif, lentement changeant et traversé de feuillages, de vos heures

25 silencieuses, sonores, odorantes et limpides.⁸⁴

Étant donné la complexité de ce passage, il serait impossible d'expliquer toutes les interprétations que les figures superposées et entremêlées pourraient susciter. Il nous faut donc choisir quelques métaphores et aussi quelques-unes de leurs interprétations possibles. Ici, nous prenons comme point de départ la dernière métaphore du paragraphe cité – la figure du cristal – la posant comme le noyau d'une partie importante de l'imagerie de cet extrait. Le cristal n'est mentionné explicitement que vers la fin, dans les lignes 24 à 25 : « le cristal successif, lentement changeant et traversé de feuillages, de vos heures silencieuses, sonores, odorantes et limpides. » Même si les références au cristal se trouvent vers la fin de l'extrait, le cristal peut quand même être vu comme un élément clé qui fournit une structure et une cohérence entre les images qui le précèdent. Cette phrase termine la dernière partie de l'extrait,⁸⁵ qui est une apostrophe où le narrateur s'adresse aux après-midi à Combray. Il dit que ces après-midi contiennent et évoquent la vie d'aventures sous le marronnier et qu'ils l'ont « contournée et enclose » dans le cristal.

Le cristal, comme nous le verrons, condense deux champs lexicaux importants dans l'extrait : celui du ciel bleu et celui des heures qui sonnent. Il y a un nombre étonnant d'occurrences de mots qui évoquent ces notions, et la plupart des images dans ce paragraphe peuvent être vues comme menant à cette dernière métaphore qui unit toutes les autres, et qui rend cohérent tout le passage. Ainsi le cristal est un véritable noyau structural pour ce paragraphe.

Le cristal évoque un grand nombre d'associations. Nous nous focaliserons sur celles qui sont liées ou qui peuvent être vues comme liées à d'autres éléments dans le passage cité ou dans la conception proustienne de la vie, du temps et de l'art. Transparence, voyance, figement, sonorité, silence, préservation, dureté et fragilité sont tous des exemples de concepts ou domaines que l'on peut associer au cristal.

4.2.1.2. Temps verbaux

Avant d'aborder les métaphores, il nous semble utile de faire quelques remarques sur les temps verbaux dans l'extrait. Dans la troisième ligne, il y a un verbe au présent : « trouve ».

84 RTP I. pp. 86-87

85 Lignes 18-25

Dans le paragraphe précédent, c'est le narrateur qui parle de sa situation actuelle, c'est-à-dire la situation d'énonciation. Comme il « revit » le souvenir raconté dans l'extrait, il utilise le présent au début de la description des dimanches à Combray. Il se trouve en quelque sorte là, sous le marronnier, même beaucoup plus tard dans sa vie. La plupart des verbes dans l'extrait sont soit à l'imparfait, soit au subjonctif, et nous trouvons aussi des verbes à l'infinitif et au participe présent qui sont tous des temps et des modes qui peuvent suggérer une sorte d'atemporalité, comme ils ne situent pas les événements d'une manière exacte dans le temps. L'imparfait exprime aussi un aspect itératif, ce qui indique qu'il ne s'agit pas d'une description des événements d'un seul dimanche, mais plutôt de l'« essence » de plusieurs dimanches. Le temps qui passe, les heures qui sonnent au cours de l'après-midi, s'opposent donc en quelque sorte à l'atemporalité ou au caractère éternel du souvenir préservé.

4.2.2. Le cristal et la métaphore conceptuelle

Le cristal, en tant que phénomène naturel, est généralement formé quand un liquide se solidifie.⁸⁶ Dans l'extrait, le souvenir des après-midi de lecture sous le marronnier à Combray a formé « le cristal [...] de vos heures », ce qui présuppose la métaphore conceptuelle conventionnelle LE TEMPS EST UNE SUBSTANCE QUI COULE. Elle est à la base d'expressions comme par exemple « l'écoulement du temps ».⁸⁷ Selon Lakoff et Johnson, nous conceptualisons cet écoulement à l'image d'une substance qui coule linéairement : un fleuve.⁸⁸ La mention d'« eaux vives », qui peut signifier eaux courantes, aide aussi à produire cette métaphore. Nous reviendrons à l'allusion biblique de cette expression. Il nous semble aussi que le rapprochement analogique du temps aux fleuves joue sur le fait que l'on ne peut pas arrêter le temps. Les digues, par exemple, ne font pas partie des aspects normalement appliqués à ce concept. Mais dans cet extrait, la métaphore conventionnelle est étendue : elle inclut la possibilité que le liquide qu'est le temps s'arrête en se solidifiant et en formant un cristal. Le temps est immobilisé, et donc préservé, ce qui permet au moi adulte de le retrouver.

Le rôle organisateur qu'occupe le cristal dans cet extrait évoque la métaphore conceptuelle conventionnelle CONCRÉTISATION EST CRISTALLISATION. Celle-ci constitue le fondement des sens figurés du mot *crystallisation* : fait de s'organiser, de se concrétiser, de se

86 Encyclopædia britannica en ligne. À l'entrée de « Crystal »

87 George Lakoff et Mark Johnson. *Philosophy in the Flesh*. New York : Basic Books. 1999. p. 144

88 Loc. cit.

fixer.⁸⁹ La métaphore du cristal condense et concentre les images du passage d'une manière analogue à celle dont le cristal condense et concentre les souvenirs du moi. La concrétisation des souvenirs aide le moi adulte à se rappeler des dimanches à Combray.

Le cristal peut aussi être lié à une métaphore conventionnelle vraiment fondamentale, SAVOIR EST VOIR. Un grand nombre d'expressions employées dans le langage de tous les jours sont des réalisations linguistiques conventionnelles de cette métaphore conceptuelle : « voir ce que quelqu'un veut dire », « argumentation claire » etc. On dit même « clair comme du cristal » quand ce dont on parle est évident et facile à comprendre. Comme il s'agit d'un cristal temporel, la clarté et la transparence évoquent l'accès au passé, c'est-à-dire aux souvenirs et donc à la réalité interne. Cette métaphore correspond très bien à la conception proustienne de la réalité, où la perception et les états qui transcendent la réalité matérielle tout en étant fondés dans celle-ci sont au centre de l'intérêt, comme la littérature, la mémoire et le sommeil, qui sont tous présents dans l'extrait. Le moi enfant lit, et la lecture est comparée à un sommeil magique. Dans le cristal transparent des « heures silencieuses, sonores, odorantes et limpides »⁹⁰, le narrateur peut retrouver le passé, qui est fortement lié à la littérature, et découvrir l'« essence » que ce cristal représente et à laquelle nous reviendrons. Il peut voir, et donc connaître et ressentir ce que le cristal contient ou ce dont il est formé, et par conséquent, il peut revivre ces heures même plusieurs années plus tard. Le lien entre le cristal et la connaissance évoque aussi la boule de cristal qui est un symbole très connu de la voyance, et qui fait aussi penser à l'aspect presque surnaturel ou magique de la mémoire pour Proust.

4.2.3. Le cristal, le ciel et le temps

4.2.3.1. Cristal et ciel

Le cristal est décrit comme « successif, lentement changeant et *traversé de feuillages* ».⁹¹ Cette description peut bien correspondre au ciel comme le moi enfant doit le voir de sa position sous le marronnier : il peut voir le changement successif et lent du ciel entre les branches de l'arbre. Plus haut dans l'extrait, le ciel est décrit comme bleu : il n'y a pas de nuages dans son souvenir idéalisé de ces après-midi. On peut bien parler d'un ciel clair, ce qui

89 Le Trésor de la Langue Française Informatisé. À l'entrée de « Cristallisation »

90 Lignes 24-25

91 Souligné par nous. Ligne 24

constitue encore un lien entre le cristal et le ciel, et avec la clarté viennent toutes les associations que nous avons vues à propos de la métaphore conceptuelle SAVOIR EST VOIR.

4.2.3.2. Ciel et temps

Le ciel est à la base de nos mesures du temps et de l'espace. Les mouvements des corps célestes – leurs positions – indiquent l'heure, et avant les instruments modernes de navigation, on naviguait à l'aide des étoiles. Quand on mesure de vastes distances, comme celles entre différents planètes et galaxies, on emploie la mesure année-lumière, qui se base sur le temps. La métaphore conventionnelle TEMPS EST ESPACE est fondamentale pour notre conception de ces domaines. Quand on regarde le ciel, il peut sembler que le rapport entre ces deux dimensions est plus étroit, ou bien que la différence entre elles s'efface.

4.2.3.3. Inscription

Pour pouvoir examiner d'autres images liées au cristal, au ciel et au temps, il faut d'abord rappeler la distinction que fait Proust entre les deux réalités ou les deux faces de la réalité. Dans l'extrait, le jeune héros se trouve entre les deux : la lecture l'emporte, mais parfois, sa conscience revient à la réalité extérieure. Il semble qu'il s'agit non d'opposés absolus, mais plutôt d'une sorte de gamme, comme le moi enfant peut « [...] suivre du dedans au dehors les états simultanément juxtaposés dans [sa] conscience [...] ». ⁹² Il se trouve donc dans plusieurs états en même temps. Nous trouvons une sorte d'explication de cette situation de sa conscience quelques pages avant :

Dans l'espèce d'écran diapré d'états différents que, tandis que je lisais, déployait simultanément ma conscience, et qui allaient des aspirations les plus profondément cachées en moi-même jusqu'à la vision tout extérieure de l'horizon que j'avais, au bout du jardin, sous les yeux, ce qu'il y avait d'abord en moi, de plus intime, la poignée sans cesse en mouvement qui gouvernait le reste, c'était ma croyance en la richesse philosophique, en la beauté du livre que je lisais, et mon désir de me les approprier, quel que fût ce livre. ⁹³

Il s'agit donc et de ce qui est caché en lui-même, qu'il ne connaît peut-être même pas, et de la

⁹² Lignes 1-2

⁹³ RTP I. p. 83

réalité extérieure, et de tout ce qui se trouve entre ces deux pôles. L' « écran diapré » peut aussi être lié au ciel : les deux sont des surfaces vides sur lesquels on peut projeter des images réelles ou mentales.

Le moi enfant se trouvant dans un autre monde – celui de la lecture – la fuite du temps mesurable lui échappe. Alors, quand l'heure sonne, il lui semble qu'il ne s'est pas passé toute une heure depuis la dernière fois que celle-ci a sonné. Dans les lignes 10 à 13 de l'extrait, l'heure qui sonne est concrétisée, elle s'inscrit dans le ciel⁹⁴ et par conséquent, selon l'interprétation que nous avons choisie, dans l'image du « cristal des heures » à laquelle tout le paragraphe aboutit. Pour que l'on puisse dire que les heures s'inscrivent dans le cristal, qui n'a pas encore été mentionné, il faut que l'on ait lu le paragraphe plusieurs fois. Comme nous avons montré qu'il y a un rapport d'analogie entre le ciel et le cristal, et comme le ciel-écran sert à conserver justement le temps, il nous semble que cette interprétation soit bien fondée. On peut concevoir la vie imaginaire des dimanches à Combray comme un cristal, dans lequel se sont inscrites, ou gravées, les heures ou le temps. L'inscription est un moyen de conservation de la mémoire et donc de préservation du temps, ce qui est souligné par le fait que ce sont les heures qui s'inscrivent.

On peut aussi penser que les heures ou le temps, s'inscrivent dans la littérature, dont il est question dans tout l'extrait. C'est dans le ciel au-dessus de Combray, l'endroit où se trouve le moi enfant quand il est assis sous le marronnier, que les heures s'inscrivent, mais il ne faut pas oublier que *Combray* est aussi une œuvre d'art, et l'on peut dire que les heures s'inscrivent directement dans l'œuvre qui traite de l'enfance du narrateur. Cela coïncide avec la vue de Proust que l'art peut sauver le temps, et en le préservant, permettre de le retrouver.

Le narrateur parle aussi, dans la ligne 13, d'un « petit arc bleu » entre « deux marques d'or », ce qui évoque une sorte d'horloge ou de cadran imaginaire. Sheila Stern remarque dans *Marcel Proust : Swann's Way*, à propos de ce passage, que les marques sur une montre indiquent à la fois cinq minutes *et* soixante minutes selon l'aiguille.⁹⁵ Elle signale aussi la métaphore qu'est le cadran : il représente le mouvement du soleil.⁹⁶ L'heure s'inscrit *tout près* de la précédente, ce qui souligne le fait que pour le petit garçon, elle semble être plus courte qu'une heure, et qui joue en même temps sur la double signification des marques sur un cadran. Les marques d'or que le temps laisse sur le ciel fait penser au soleil qui traverse le ciel

94 Un aspect de volition est donc attribuée à l'heure, et par conséquent, on pourrait argumenter qu'il s'agit d'une métaphore qui se rapproche de la personnification. Cette dernière serait traitée dans 4.3.2.1.

95 Sheila Stern. *Marcel Proust : Swann's Way*. Cambridge : Cambridge University Press. 1989. p. 86

96 Ibid. p. 87

pendant que le héros enfant lit. Comme le jeune héros oublie le monde extérieur, il ne regarde probablement pas consciemment le ciel que quand l'heure sonne et qu'il se rend compte qu'une heure est passée. Le soleil sera donc dans une autre position que la fois précédente que le moi enfant l'a regardé. L'heure qui s'inscrit tout près de l'autre peut aussi être comprise à la lumière de la métaphore fondamentale TEMPS EST ESPACE. L'espace entre les marques est plus petit qu'il ne l'est normalement, et l'heure semble être plus courte qu'elle ne l'est normalement. Moins de temps est représenté par moins d'espace.

Dans les lignes 16 à 17, la lecture est comparée à un profond sommeil, qui à son tour est caractérisé comme magique.⁹⁷ Cela peut être lié au fait que ces deux états – sommeil et lecture – ont en commun le fait qu'ils se distinguent de l'état normal de la conscience éveillée et attentive à la réalité matérielle. Les rêves et la littérature ne sont pas soumis aux « lois » qui gouvernent surtout notre perception du monde extérieur, ou ce monde lui-même.

Pour le héros enfant, la lecture efface « la cloche d'or sur la surface azurée du silence. »⁹⁸ La cloche d'or marque le temps, et son effacement peut donc être interprété comme l'effacement du temps. Dans la lecture, le moi enfant trouve quelque chose qui appartient à la réalité interne, qui transcende le temps ou qui obéit à une autre temporalité.

4.2.4. Ancrage métonymique

4.2.4.1. Synesthésie

Tout au début de son article « Métonymie chez Proust », Genette remarque que Stephen Ullmann a été le premier à découvrir la présence de relations métonymiques dans le style proustien. Ullmann parle notamment des transpositions de sensations, ou des synesthésies dans son ouvrage *Style in the french novel*. La synesthésie consiste en la perception des analogies entre les différents types de sensations.⁹⁹ Ullmann distingue entre des transpositions synesthésiques métaphoriques et métonymiques selon la nature de la relation qui existe entre les deux éléments, et qui peut être analogique ou de contiguïté¹⁰⁰. Pour Genette, par contre, les

97 Cette métaphore correspond à l'extrait traité dans 4.1., où le fauteuil qui transporte le dormeur dans le passé est aussi décrit comme magique. La lecture, le sommeil et la mémoire nous semblent donc bien entretenir un rapport étroit, et avoir en commun le caractère magique ou mystérieux.

98 Lignes 17-18

99 Stephen Ullmann. « Transposition of sensations in Proust's imagery » in *Style in the french novel*. Cambridge : Cambridge University Press. 1957. p. 189

100Ibid. p. 196-197

synesthésies proustiennes ne sont pas purement métonymiques. Elles peuvent être nées d'une relation de contiguïté, mais elles sont pourtant interprétées comme des prédictions métaphoriques.¹⁰¹ Nous verrons que les éléments constitutifs des images synesthésiques dans cet extrait sont le plus souvent tirés du contexte. Ils entretiennent donc déjà une relation de contiguïté avant d'être mis ensemble dans une métaphore.

Un grand nombre des métaphores dans cet extrait sont basées sur des synesthésies. Le point de départ pour l'enchaînement synesthésique des images que nous trouvons dans les lignes 4 à 18, et qui est repris dans la ligne 24 dans la métaphore du cristal, est le son du clocher. L'heure sonne, ce qui est transposé en une image visuelle d'un cadran bleu aux marques d'or dans le ciel.¹⁰² Les couleurs – bleu et or – évoquent le ciel et le soleil, éléments du contexte dans lequel le moi enfant se trouve. Ce cadran est un exemple de ce que Lakoff, Johnson et Turner appellent des *métaphores-image*¹⁰³ et qui consistent en l'application d'une image visuelle sur une autre, au lieu d'un domaine conceptuel sur un autre. Ce terme désigne également des métaphores qui appliquent une image visuelle à un domaine abstrait.¹⁰⁴ Dans ce cas-ci, il s'agit d'une métaphore basée sur l'analogie entre le ciel et une horloge. Le mouvement du soleil, les marques que les heures laissent, justifient cette image du cadran céleste.

Dans la conscience du moi enfant, nous avons vu que la lecture avait « effacé la cloche d'or sur la surface azurée du silence. »¹⁰⁵ La cloche peut renvoyer au son provenant du clocher de Saint-Hilaire, mais comme elle est en or, elle fait aussi penser au cadran imaginaire qui est une image visuelle. Le son et les marques que les heures ont laissés sur le ciel peuvent donc être effacés, et avec eux, le temps même. « La surface azurée du silence » est une image synesthésique qui unit la vue et l'ouïe, et peut-être aussi le toucher. Il semble clair que la couleur est tirée du contexte et renvoie au ciel. Quant au mot « silence », il peut aussi être interprété visuellement : un ciel clair, dépourvu de nuages ou d'autres éléments qui troublent

101Gérard Genette. « Métonymie chez Proust » in *Figures III*. Paris : Seuil. 1972. p. 42

102Dans son ouvrage *Voies de l'imagination proustienne*, Joan Térésa Rosasco remarque à propos du clocher de Saint-Hilaire : « Dans un sens, tout Combray n'est qu'un immense cadran solaire. Au centre de la ville, le clocher de Saint-Hilaire est le pivot autour duquel tout tourne. La vie à Combray est une sorte de mécanisme compliqué de rouages imbriqués – cycle de l'année, de la semaine, des heures du jour. Pour Tante Léonie qui de son lit consulte d'en haut la chronique invariable de Combray, celle-ci est jouée par de petits personnages pareils à des jaquemarts, et même les chiens ont leur rôle éternel. [...] Le clocher, visible de loin, semble régner sur la ville et ses environs. » (p. 49) Elle cite aussi Proust (à la page 50), qui écrit dans *La fugitive* : « [...] le monde n'est qu'un vaste cadran solaire où un seul segment ensoleillé nous permet de voir l'heure qu'il est [...] » (RTP III, p. 623)

103« Image metaphor » en anglais.

104Lakoff et Turner. *More than Cool Reason*. p. 94

105Lignes 17-18

la paix pour la vue peut être dit silencieux.

Cette partie de l'extrait¹⁰⁶ est caractérisée par des transformations successives de sensations. Le son du clocher devient une image visuelle qui disparaît et devient silence et ce silence a une couleur. Toutes ces transformations engendrent une sorte de confusion ou de flou. Les limites entre les éléments ne sont pas du tout nettes. La mémoire unit les impressions d'ouïe et de vue, et en recrée le souvenir des dimanches sous le marronnier. Le cristal, qui fonctionne comme récipient et cristallisation de la mémoire, est fait des « heures silencieuses, sonores, odorantes et limpides », ce qui souligne l'aspect sensoriel et totalisant du souvenir proustien.

4.2.4.2 Une métaphore réciproque?

Le narrateur dit vers la fin de l'extrait, dans la ligne 22, que le cristal *contient* la vie. Il est donc un contenant, ce qui peut faire penser à un verre de cristal. En même temps, le cristal *est* cette vie, elle est les heures solidifiées. Genette parle dans « Métonymie chez Proust » de *métaphores réciproques*¹⁰⁷ à propos de carafes de verre plongées dans la rivière Vivonne que le moi enfant regarde. La rivière est à la fois contenant et contenu, « de cristal liquide »,¹⁰⁸ et les carafes sont la solidification de ce cristal. Il y a donc, écrit Genette, « une coïncidence de l'analogie et du contigu ». ¹⁰⁹ Il faut remarquer que dans l'extrait que nous analysons ici, le verre de cristal n'est jamais mentionné explicitement, mais il peut faire partie des associations qui surgissent quand on lit ce passage, et il s'agit d'une relation semblable à celle qu'entretient les carafes avec l'eau de la Vivonne : la vie ou le temps est un fluide qui est contenu dans un verre de cristal, et en même temps, ce cristal n'est que ce même fluide qui s'est solidifié.

La lecture est comparable à un sommeil magique, mais aussi à une ivresse, ce qui est souligné par le verre de cristal. Un peu plus haut dans l'extrait, dans la ligne 17, nous trouvons l'expression « mes oreilles hallucinées », et la confusion ou le flou qui naît du grand nombre de transpositions de sensations peut aussi suggérer que l'ivresse, comme le rêve ou la lecture est un état qui transcende les lois de la réalité matérielle, et qui peut donc être un moyen de trouver l'« essence » ou la vérité. L'ivresse produite par des stimulants matériels peut aussi

106Lignes 4-18

107Genette. « Métonymie chez Proust » p. 54

108RTP I. p. 166

109Genette. « Métonymie chez Proust » p. 54

être vue comme analogue à celle de l'art, de la lecture et de l'écriture. Le lien entre l'ivresse et l'art date de l'antiquité. Dionysos, le dieu grec du vin, est aussi le dieu de la tragédie, qui était le genre littéraire le plus estimé.¹¹⁰ En outre, il est lié à l'inspiration,¹¹¹ qui peut aussi être vue comme un état analogue à l'ivresse et qui joue un rôle important dans la *Recherche*, vu que le moi devient écrivain. Comme le verre et le contenu du verre sont des aspects de son souvenir, on peut penser qu'il s'agit d'une sorte d'ivresse provoquée par les sources d'eaux vives : la lecture dans le passé et peut-être aussi la lecture *du* passé. Le moi adulte « lit » les inscriptions dans le cristal et dans son souvenir.

4.2.5. Le cristal et les contrastes

Le cristal est lié à plusieurs contrastes dont l'extrait est imbu, comme silence/sonorité et fluidité/dureté.

La lecture qui emporte le moi enfant, rend aussi silencieux le monde qui l'entoure. Certains des coups du clocher n'existent pas pour lui, mais parfois, tout se passe comme s'il s'éveille, et il entend sonner l'heure. Il en va de même pour le cristal. Le fait qu'il soit formé par solidification du liquide qu'est le temps, fait penser que le cristal est lié au silence. En même temps, le cristal peut être associé à des sons, comme la résonance. Celle-ci est produite quand un son de la même fréquence que la fréquence propre du cristal le fait sonner. Il s'agit donc d'une sorte de relation littéralement analogique.

Le cristal est une métaphore qui nous aide à comprendre le fonctionnement de la mémoire involontaire. Comme nous l'avons vu, elle est un phénomène paradoxal, ce qui est confirmé par l'analyse de cette métaphore aussi. La mémoire involontaire retrouve le passé et fait revivre le temps perdu. Les souvenirs sont préservés, et en même temps, quand ils sont retrouvés, ils sont vivants. Le processus de cristallisation correspond au figement du temps, mais comme le cristal contient des souvenirs appartenant à la mémoire involontaire, il ne s'agit pas d'un figement définitif comme pour la mémoire volontaire. Dans un seul instant, le moi adulte voit beaucoup plus qu'une seule scène dans ce cristal. Il s'agit d'une durée qui est figée et mouvante, ce qui semble être impossible, mais qui arrive tout de même. On peut penser que le cristal redevient liquide quand le moi adulte revit ce souvenir, et comme la

110Edith Hamilton. *Mythology*. New York : The New American Library. 1953. p. 61-62

111Ibid. p. 60

mémoire involontaire transcende le temps, ce liquide ne s'écoulera pas et le temps ne se perdra pas. La mémoire, comme l'eau vive, devient une source de vie.

4.2.6. Le cristal et l'« essence »

Dans la dernière partie de cet extrait,¹¹² nous avons vu que le narrateur s'adresse aux « Beaux après-midi du dimanche ». Le cristal ne semble donc pas être la condensation du souvenir d'un seul dimanche d'été, mais plutôt de l'« essence » de plusieurs journées qui se sont déroulées à peu près de la même manière. Nous y voyons une réalisation de la préférence de Proust pour la vérité personnelle. Le plus important, ce n'est pas les faits objectifs, et leur chronologie selon le temps mesurable, mais plutôt l'expérience individuelle du moi enfant. Ce souvenir ne fournit pas forcément au moi adulte un compte rendu exact des événements, mais sa condensation des sentiments et des rêveries des dimanches vécus à Combray.

Nous trouvons une idée analogue chez Aristote, qui compare le poète et l'historien dans la *Poétique* : « [...] l'affaire du poète, ce n'est pas de parler de ce qui est arrivé, mais bien de ce qui aurait pu arriver et des choses possibles, selon la vraisemblance ou la nécessité. »¹¹³ Par conséquent, « Aussi la poésie est quelque chose de plus philosophique et de plus élevé que l'histoire ; car la poésie parle plutôt de généralités, et l'histoire de détails particuliers. »¹¹⁴ Comme Proust, Aristote estime aussi que l'on peut trouver une sorte d'« essence » ou de vérité dans la littérature.

Et la vie contenue dans le cristal est en fait une vie « littéraire ». Les dimanches à Combray sont « vidés par moi des incidents médiocres de mon existence personnelle que j'y avais remplacés par une vie d'aventures et d'aspirations étranges au sein d'un pays arrosé d'eaux vives [...] ».¹¹⁵ Ce souvenir n'évoque donc pas des événements de la vie sociale ou familiale du moi, mais des événements qu'il a vécus avec les personnages des livres. L'expression « eaux vives » que nous trouvons dans la ligne 21, évoque la métaphore conventionnelle dont nous avons déjà traité : LE TEMPS EST UNE SUBSTANCE QUI COULE. C'est cette substance qui en se solidifiant forme le cristal, mais les « eaux vives » font partie du monde

112Lignes 18-25

113Aristote. *Poétique et Rhétorique*. Paris : Garnier Frères. 1882. p. 20

114Ibid. p. 21

115Lignes 19-21

fictif des livres que le jeune héros lit. Il s'agit donc d'un « souvenir littéraire », appartenant doublement à la réalité interne. « Eaux vives » est en fait une allusion à la Bible, à l'Évangile selon Jean. Jésus veut donner de l'eau vive à une femme samaritaine, et il dit :

Quiconque boit de cette eau aura encore soif ; mais celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura jamais soif, et l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une source d'eau qui jaillira jusque dans la vie éternelle.¹¹⁶

Cette eau vive est donc une source de vie, et elle est liée à la vie éternelle. Dans le contexte de l'œuvre proustienne, la « vie éternelle » évoque surtout le domaine des « essences », le côté intérieure de la réalité, qui n'est pas soumis aux lois de la réalité matérielle, et qui, par conséquent, n'est pas influencée par l'écoulement du temps. Même si les eaux vives de l'extrait font partie de l'univers littéraire, la substance coulant qu'est le temps comporte aussi le jardin de Combray, l'environnement du moi enfant. Le cristal est à la fois contenu et contenant, dur et liquide, eau solidifiée et eau vive, le temps qui coule et le temps figé, le transitoire et l'éternel ou le temps perdu et le temps retrouvé. Il englobe tous ces paradoxes liés à la vision proustienne du temps et de la réalité.

116 *L'Évangile selon Jean*. 4,14. Info-bible en ligne.

4.3. Une première tentative littéraire

4.3.1. Introduction

4.3.1.1. Les deux côtés

Dans *Combray*, sont introduits les deux « côtés » qui seront des fils conducteurs tout au long de la *Recherche*. Il s'agit de deux promenades différentes que la famille du moi enfant pouvait faire à Combray : « le côté de chez Swann » et « le côté de Guermantes ». Pour le moi, ces deux côtés et les valeurs qui leur sont associées¹¹⁷ restent tout à fait opposés jusqu'à la fin de la *Recherche*, où il découvre un lien entre eux.¹¹⁸

Le côté de chez Swann, ou de Méséglise-la-Vineuse est « l'idéal de la vue de plaine »,¹¹⁹ et la promenade la plus courte, alors que le côté de Guermantes est « l'idéal du paysage de rivière »,¹²⁰ promenade plus longue, que la famille n'abordait que quand il faisait vraiment beau. Dans le présent chapitre nous analyserons un extrait tiré de la description d'une promenade du côté de Guermantes. Le moi enfant et sa famille sont de retour, quand ils rencontrent le docteur Percepied qui les amène à Combray dans sa voiture. Le docteur doit visiter un malade à Martinville-le-Sec, et quand le moi enfant aperçoit les clochers des églises de Martinville et de Vieuxvicq, il éprouve un plaisir inexplicable : « Je ne savais pas la raison du plaisir que j'avais eu à les apercevoir à l'horizon et l'obligation de chercher à découvrir cette raison me semblait bien pénible [...] ». ¹²¹ Puisque le cocher ne parle pas beaucoup, le moi enfant se met à réfléchir, et il trouve l'explication de sa joie. Il demande du papier et un crayon, et il écrit un « petit morceau » sur ces clochers :

1 Sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait

117Selon Henrik Langeland, les deux côtés peuvent représenter le grand nombre de dichotomies dans l'œuvre, comme joie et déception, amitié et solitude, haine et amour, amour et jalousie, dreyfusisme et antidreyfusisme, bourgeoisie et aristocratie, homosexualité et hétérosexualité, christianisme et judaïsme, différence et répétition, réminiscence et première impression, mémoire volontaire et mémoire involontaire, essai et narration, fiction et réalité, autobiographie et roman, et aussi le social et l'artistique. (Henrik H. Langeland. *Marcel Proust*. Oslo : Gyldendal. 1992. pp. 121-122)

118C'est mademoiselle de Saint-Loup qui incarne ce lien. Elle est la fille de Gilberte de Forcheville, née Swann et de Robert de Saint-Loup qui est de la famille de Guermantes. Cette fille unit donc les deux côtés. Ibid. p. 122

119RTP I. p. 133

120Loc.cit.

121RTP I. p. 178

être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir, que cela m'était apparu, demandant un crayon et du papier au docteur, je composai malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant que j'ai retrouvé depuis et auquel je n'ai eu à faire subir que peu de changements :

« Seuls, s'élevant du niveau de la plaine et comme perdus en rase campagne, montaient vers le ciel les deux clochers de Martinville. Bientôt nous en vîmes trois : venant se placer en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq, les avait rejoints. Les minutes passaient, nous allions vite et pourtant les trois clochers étaient toujours au loin devant nous, comme trois oiseaux posés sur la plaine, immobiles et qu'on distingue au soleil. Puis le clocher de Vieuxvicq s'écarta, prit ses distances, et les clochers de Martinville restèrent seuls, éclairés par la lumière du couchant que même à cette distance, sur leurs pentes, je voyais jouer et sourire. Nous avons été si longs à nous rapprocher d'eux, que je pensais au temps qu'il faudrait encore pour les atteindre quand, tout d'un coup, la voiture ayant tourné, elle nous déposa à leurs pieds ; et ils s'étaient jetés si rudement au-devant d'elle, qu'on n'eut que le temps d'arrêter pour ne pas se heurter au porche. Nous poursuivîmes notre route ; nous avons déjà quitté Martinville depuis un peu de temps et le village après nous avoir accompagné quelques secondes avait disparu, que restés seuls à l'horizon à nous regarder fuir, ses clochers et celui de Vieuxvicq agitaient encore en signe d'adieu leurs cimes ensoleillées. Parfois l'un s'effaçait pour que les deux autres pussent nous apercevoir un instant encore ; mais la route changea de direction, ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or et disparurent à mes yeux. Mais, un peu plus tard, comme nous étions déjà près de Combray, le soleil étant maintenant couché, je les aperçus une dernière fois de très loin qui n'étaient plus que comme trois fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la ligne basse des champs. Ils me faisaient penser aussi aux trois jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité ; et tandis que nous nous éloignions au galop, je les vis timidement chercher leur chemin et après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit. » Je ne repensai jamais à cette page, mais à ce moment-là, quand, au coin du siège où le cocher du docteur plaçait habituellement dans un panier les volailles qu'il avait achetées au marché de Martinville, j'eus fini de l'écrire, je me trouvai si heureux, je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux, que, comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête.¹²²

Cet extrait occupe une fonction importante dans la *Recherche* et dans *Combray*, justement parce qu'il contient le premier texte littéraire que le moi produit. Il constitue donc le début de sa carrière littéraire. Ce processus de formation esthétique est le développement fondamental de la *Recherche* pour Gérard Genette. En fait, il résume toute l'œuvre en trois mots célèbres : « *Marcel devient écrivain* ». ¹²³

122RTP I. pp. 179-180

123Gérard Genette. « Discours du récit » in *Figures III*. Paris : Seuil. 1972. p 75

La création artistique est donc un thème central dans la *Recherche* et dans la conception proustienne de la réalité. L'œuvre d'art est une manière de retrouver ou plutôt de recréer le temps perdu en soustrayant ce dont elle parle ou ce qu'elle représente au temps. Ainsi, grâce à l'art, les objets et les événements peuvent sembler éternels. Comme le rêve ou le sommeil, traité dans 4.1., et la lecture, traité dans 4.2., l'écriture est un état ou une activité privilégié qui nous permet d'aller au-delà de la réalité objective, et d'avoir l'impression de transcender le passage du temps.

4.3.1.2. Le temps, le ciel et le mouvement

Comme cet extrait est en fait une description des impressions que le moi enfant reçoit en voyant les clochers de Martinville et de Vieuxvicq, il peut sembler que le temps n'est pas l'élément le plus important de ce texte. Mais les mots et les expressions qui désignent différents aspects du temps foisonnent : « bientôt » dans la ligne 8, « retardataire » dans la ligne 9, « minutes » dans la ligne 10, « longs » dans la ligne 15, « temps » dans les lignes 15, 18 et 19, « quand » dans les lignes 16 et 33, « tout d'un coup » dans la ligne 16, « déjà » dans les lignes 19, 25 et 28, « depuis un peu de temps » dans la ligne 19, « après » dans les lignes 19 et 30, « secondes » dans la ligne 20, « parfois » dans la ligne 22, « un instant encore » dans la ligne 23, « un peu plus tard » dans la ligne 24, « maintenant » dans la ligne 25, « une dernière fois » dans la ligne 26, « plus » dans les lignes 26 et 31, « tandis que » dans la ligne 29, « la nuit » dans la ligne 32, « jamais » et « à ce moment-là » dans la ligne 33 et « habituellement » dans la ligne 34 en sont des exemples. Cette grande fréquence d'expressions appartenant au domaine du temps suggère que ce dernier joue un rôle important dans l'extrait, et nous y retrouverons plusieurs des métaphores temporelles déjà traitées dans les autres analyses.

Nous savons que l'univers, le ciel et les corps célestes sont des entités fondamentales pour notre conception du temps, et nous avons vu que cela est particulièrement manifeste dans les exemples que nous avons analysés de l'œuvre de Proust. Le « petit morceau » le confirme également par le grand nombre de mots ou d'expressions qui désignent ou qui évoquent le ciel : « ciel » dans les lignes 8, 27 et 31, « soleil » dans les lignes 12 et 25, « la lumière du couchant » dans les lignes 13 jusqu'à 14, « cimes ensoleillées » dans la ligne 22, « pivots d'or » dans la ligne 24, « l'obscurité » qui tombe dans les lignes 28 jusqu'à 29 et

« silhouettes » dans la ligne 30. Nous verrons que le soleil couchant joue un rôle important dans la temporalisation de l'espace décrit et que le moi enfant et ses compagnons traversent.

Dans ce chapitre nous nous focaliserons sur la tension entre mouvement et immobilité, et sur la manière dont cette opposition souligne le rapport étroit entre temps et espace. Il nous semble que cette tension contribue largement à la structure de cet extrait. Nous avons déjà vu dans le chapitre 4.1., que chez Proust, un plus grand nombre des caractéristiques de l'espace sont appliquées au domaine du temps, entraînant une « spatialisation » plus accentuée des métaphores temporelles que dans le langage quotidien. Dans ces paragraphes, le moi et sa famille traversent le paysage dans la voiture du docteur ; selon leur vue, les clochers semblent se déplacer en même temps qu'ils sont décrits comme immobiles, et le soleil semble traverser le ciel. Le soleil et les clochers peuvent être vus comme des marqueurs du temps, et leurs mouvements peuvent donc représenter le mouvement du temps. Ils peuvent être mis en rapport avec deux métaphores du passage du temps déjà traités dans 4.1.2.4., et auxquelles nous reviendrons aussi dans le présent chapitre.

4.3.2. Métaphores conceptuelles

4.3.2.1. Personnifications

4.3.2.1.1. Le soleil

Il y a plusieurs métaphores conceptuelles conventionnelles qui conditionnent notre compréhension du soleil, ce qui se voit dans le langage de tous les jours. Souvent, le soleil est personnifié. Selon Lakoff et Turner, la personnification est une métaphore composée. Il s'agit, pour eux, d'une combinaison de la métaphore *DES ÉVÉNEMENTS SONT DES ACTES*, qui attribue une volition à l'événement en question, et un ou plusieurs autres éléments qui spécifient l'événement et l'agent à l'aide d'autres métaphores, ou de savoir culturel.¹²⁴ C'est ainsi que nous pouvons parler du soleil qui *se lève* et *se couche*. Le fait que la terre tourne autour de lui-même, créant la course apparente du soleil de l'horizon est à l'horizon ouest, devient un acte « conscient » - le soleil devient un sujet qui peut agir, qui se lève le matin et se couche le soir. Dans cet extrait, le soleil est en train de se coucher, et ce fait est mentionné explicitement dans

¹²⁴Lakoff et Turner. *More than Cool Reason*. pp. 72-80

la ligne 14 et la ligne 25. Le moi enfant se sert donc de la personnification conventionnelle¹²⁵ du soleil, mais il ajoute aussi des éléments qui n'en font pas partie : « [...] les clochers de Martinville restèrent seuls, éclairés par la lumière du couchant que même à cette distance, sur leurs pentes, je voyais jouer et sourire. »¹²⁶ La lumière du couchant *joue* et *sourit* sur les pentes des clochers. Ces traits ne font pas partie de la personnification conventionnelle du soleil. Elle est étendue, et plus d'aspects humains sont appliqués au soleil.

Nous avons vu dans les analyses des deux extraits précédents, que le soleil a une fonction importante dans la conception proustienne du temps. En lui confiant plus de traits et parfois même la capacité de faire l'opposé de ce qu'il fait normalement, le narrateur et le moi enfant soulignent le fait que le temps « objectif » n'est pas la seule manière possible d'organiser le temps.

Comme nous le savons, la terre orbite autour du soleil, mais la personnification conventionnelle du soleil, qui reflète et conditionne notre compréhension inconsciente du passage de la journée, est fondée sur la vision géocentrique du monde. C'est ainsi que nous pouvons parler du soleil qui se lève, traverse le ciel, et se couche. Ce mouvement marque le passage du temps,¹²⁷ comme nous l'avons vu dans les analyses des deux extraits précédents.

Le mouvement apparent du soleil est surtout perceptible au moment où il se couche, à cause des grands changements de la lumière qui influencent tout ce que l'on voit. Si l'on regarde le ciel pendant la journée, son aspect et la lumière resteront à peu près les mêmes, bien que le soleil ne reste pas dans la même position, mais le soleil couchant transforme radicalement tout le ciel, et en regardant attentivement on peut suivre son développement presque d'une minute à l'autre. Ainsi, tout l'espace est temporalisé. Au début du « petit morceau », les clochers sont comparés à des oiseaux « qu'on distingue au soleil ». ¹²⁸ Puis, ils sont « éclairés par la lumière du couchant ». ¹²⁹ Le soleil a disparu quand les voyageurs sont presque arrivés à Combray,¹³⁰ et le moi enfant voit les silhouettes des clochers sur « le ciel encore rose »¹³¹ avant qu'elles s'effacent « dans la nuit ». ¹³² Le moment du déclin du soleil est étendu et les variations de la lumière montrent très clairement que le temps passe.

125 Cette personnification conventionnelle n'est pas mentionnée chez Lakoff, Johnson et Turner.

126 Lignes 13-14

127 Le soleil traversant le ciel peut évoquer les représentations du soleil dans les mythologies grecque et romaine, où Hélios ou Sol conduit le chariot du soleil. (Hamilton. Op. cit. p. 132)

128 Lignes 11- 12

129 Lignes 13-14

130 Ligne 25

131 Lignes 31-32

132 Ligne 32

Nous avons vu qu'il y a plusieurs métaphores conceptuelles conventionnelles qui sont fondamentales pour notre manière de penser le temps et de parler du temps : TEMPS EST ESPACE, la métaphore d'orientation temporelle, les métaphores du passage du temps, LE TEMPS EST UN OBJET MOUVANT et LE TEMPS EST FIXE ET NOUS LE TRAVERSONS. Ces métaphores sont toutes présumées dans l'extrait. Pour pouvoir envisager le temps comme un corps céleste, il faut qu'il soit un objet mouvant. Nous avons vu que ces métaphores du passage du temps sont fondées sur la métaphore d'orientation temporelle, qui à son tour est fondée sur la métaphore TEMPS EST ESPACE. Le soleil qui représente le passage du temps est une élaboration de la métaphore LE TEMPS EST UN OBJET MOUVANT. Mais le fait que le moi enfant et sa famille traversent cet espace qui est si fortement influencé par le changement de temps, peut évoquer la métaphore inverse : LE TEMPS EST FIXE ET NOUS LE TRAVERSONS. Nous retrouvons donc cette problématisation du temps qui caractérise *Combray* et toute la *Recherche*.

4.3.2.1.2 Les clochers

Tout au long du « petit morceau » les clochers de Martinville et de Vieuxvicq sont décrits. Il y a donc un grand nombre d'expressions métaphoriques qui montrent au lecteur ces clochers tels que le moi du texte les perçoit. Comme le soleil, les clochers sont personnifiés.

Dans le langage de tous les jours, nous avons des expressions basées sur une personnification conventionnelle des clochers,¹³³ comme par exemple « le clocher appelle au rassemblement ». Le clocher est donc envisagé comme un agent. Il existe aussi une métaphore conventionnelle qui nous permet de parler des « pieds » d'un clocher : UN BÂTIMENT EST UNE PERSONNE¹³⁴ Comme nous allons voir, la personnification des clochers dans le « petit morceau » inclut beaucoup plus de traits humains. D'abord ils acquièrent la capacité de se déplacer, et quand cette personnification étendue est mise en relation avec l'expression « leurs pieds »,¹³⁵ la métaphore conventionnelle est en quelque sorte revitalisée, et peut être perçue comme une métaphore novatrice.

Dans l'extrait, on dirait que les clochers sont dotés de la capacité d'utiliser leurs pieds,

133 Cette personnification conventionnelle n'est pas mentionnée chez Lakoff, Johnson et Turner.

134 Cette métaphore est apparentée à la métaphore UNE MONTAGNE EST UNE PERSONNE, dont traitent Lakoff et Johnson dans *Metaphors we live by*. Selon eux, il s'agit d'une métaphore particulière qui ne fait pas partie d'un système métaphorique, comme on n'identifie pas d'autres parties du corps avec d'autres parties de la montagne. Voir pp. 54-55

135 Ligne 17

et il semble parfois que la voiture du docteur Percepied reste immobile tandis que les clochers se déplacent. Les changements de la position relative entre le moi enfant et les clochers sont donc compris comme des actes que les clochers commettent, par la métaphore DES ÉVÉNEMENTS SONT DES ACTES : « Bientôt nous en vîmes trois : venant se placer en face d'eux par une volte hardie, un clocher retardataire, celui de Vieuxvicq, les avait rejoints. »¹³⁶ Il semble que c'est le clocher de Vieuxvicq et non pas la voiture qui fait « une volte hardie ». La personnification est aussi soulignée par l'adjectif « retardataire ». Ce mot implique que le clocher devrait être arrivé plus tôt.¹³⁷ La personnification des clochers est reprise à travers tout l'extrait : « Puis le clocher de Vieuxvicq s'écarta, prit ses distances, et les clochers de Martinville restèrent seuls [...] »¹³⁸ « [...] ils [les clochers] s'étaient jetés si rudement au devant d'elle [la voiture] qu'on n'eut que le temps d'arrêter pour ne pas se heurter au porche. »¹³⁹ Ils se rapprochent et s'éloignent successivement les uns des autres, en même temps qu'ils changent de position par rapport à l'observateur.

Quand le moi du « petit morceau » a quitté Martinville, encore d'autres traits humains sont attribués aux clochers :

Nous poursuivîmes notre route ; nous avons déjà quitté Martinville depuis un peu de temps et le village après nous avoir accompagnés quelques secondes avait disparu, que restés seuls à l'horizon à nous *regarder fuir*, ses clochers et celui de Vieuxvicq *agitaient encore en signe* d'adieu leurs cimes ensoleillées. Parfois l'un s'effaçait pour que les deux autres pussent nous apercevoir un instant encore ; mais la route changea de direction, ils virèrent dans la lumière comme trois pivots d'or et disparurent à mes yeux.¹⁴⁰ [souligné par nous]

Le geste d'adieu métaphorique implique qu'ils communiquent avec le moi et les autres dans la voiture. De plus, ils peuvent « regarder fuir » le moi, et chacun des clochers change de place pour que les autres puissent regarder aussi, ce qui peut suggérer qu'ils le font par considération pour les autres. Les clochers sont donc aussi pourvus de la capacité de communiquer, de la faculté de vision, et de l'égard pour les autres.

Vers la fin du texte du moi enfant, la personnification des clochers est encore maintenue et élaborée. Le héros enfant les compare à trois jeunes filles avant de développer leurs « personnalités ». La comparaison, étant une métaphore qui fait une affirmation un peu

136Lignes 8-10

137On peut aussi se demander s'il s'agit d'un trait moral caractéristique du clocher personnifié.

138Lignes 12-13

139Lignes 17-18

140Lignes 18-24

plus faible que les autres métaphores, peut être plus facile à accepter pour le lecteur.¹⁴¹ En introduisant les jeunes filles par une comparaison, on pourrait dire que le moi enfant rend plus acceptable l'élaboration de la personnification :

Ils me faisaient penser aussi aux trois jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité ; et tandis que nous nous éloignons au galop, je les vis timidement chercher leur chemin et, après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit.¹⁴²

Les clochers deviennent « trois jeunes filles d'une légende », et par conséquent, des caractéristiques plus spécifiques et plus psychologiques ou morales leur sont attribuées. Ils sont « timides » et « nobles », et la forme qu'ils constituent sur le ciel est « charmante et résignée ».

Nous remarquons que la personnification des clochers, qui se développe tout au long de l'extrait, devient de plus en plus spécifique. Au début, c'est avant toute chose la capacité de bouger qui est attribuée aux clochers.¹⁴³ Puis, ils font leurs adieux aux voyageurs, et ils manifestent une considération envers les autres,¹⁴⁴ et vers la fin, quand le soleil a disparu, ils deviennent ces trois jeunes filles de légende.¹⁴⁵ Cette progression de la métaphore coïncide avec le soleil qui se couche. Cela peut évoquer l'idée que l'imagination devient plus active quand la nuit tombe, comme dans le texte de Baudelaire « Le crépuscule du soir », où il fait l'éloge du crépuscule et des couleurs du couchant, comparées aux robes de danseuses, à cause de leur pouvoir de réveiller son imagination et sa mémoire :

On dirait encore une de ces robes étranges de danseuses, où une gaze transparente et sombre laisse entrevoir les splendeurs amorties d'une jupe éclatante, comme sous le noir présent transperce le délicieux passé ; et les étoiles vacillantes d'or et d'argent, dont elle est semée, représentent ces feux de la fantaisie qui ne s'allument bien que sous le deuil profond de la Nuit.¹⁴⁶

Il nous semble que le couchant, qui « introduit » la nuit, inspire le moi enfant d'une manière analogue. La personnification des clochers ne prend la forme des trois jeunes filles qu'après la disparition du soleil. On peut aussi dire que comme ce « petit morceau » est la première

141 Voir pp. 20-21 pour la compréhension élargie de la métaphore que nous avons adoptée pour ce travail.

142 Lignes 27-32

143 Lignes 7-20

144 Lignes 21-23

145 Lignes 27-32

146 Charles Baudelaire. « Le crépuscule du soir » in *Œuvres complètes*, tome I. Paris : Gallimard. 1975. p. 312

œuvre littéraire du moi, le couchant « éveille » sa vocation littéraire.

La personnification des clochers inclut aussi des descriptions de leurs traits psychologiques et individuels. Ils sont dépeints comme solitaires : il y a plusieurs occurrences du mot « seul »¹⁴⁷, et nous trouvons aussi d'autres expressions avec des sens apparentés : « perdu »¹⁴⁸, « abandonnées dans une solitude ».¹⁴⁹ On peut argumenter que le moi enfant joue sur la relation conventionnelle entre solitude et mélancolie, et sur la mélancolie du couchant, qui est un motif courant de la poésie.

Les trois jeunes filles sont aussi décrites comme timides et un peu maladroitement :

[...]je les vis timidement chercher leur chemin et, après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit.¹⁵⁰

Le fait que les clochers se serrent les uns contre les autres souligne aussi leur solitude. De plus, le clocher de Vieuxvicq « prit ses distances »¹⁵¹, ce qui peut suggérer qu'il se retire, et qui concorde avec la description des clochers timides. De l'autre côté, il semble aussi que les clochers veulent entrer en contact avec le moi du texte : le clocher du Vieuxvicq fait une « volte hardie »¹⁵² et ils se jettent « rudement » devant la voiture,¹⁵³ ce qui semble contredire la description des « personnages » timides et maladroitement. On peut dire que l'aspect contradictoire rend encore plus crédible la personnification, comme les êtres humains sont normalement assez complexes.

Le comportement inconséquent des clochers peut faire penser aux jeux des enfants qui se cachent, se laissent presque attraper et s'enfuient de nouveau, ou même à un flirt où les clochers attirent et repoussent le moi simultanément. Les clochers semblent poursuivre et intriguer le héros, essayer de le séduire et puis de lui échapper. Nous verrons ultérieurement qu'il y a des éléments dans le « petit morceau » qui peuvent évoquer le conte. On peut dire que les clochers font appel au moi enfant : ils veulent qu'il les sauve ou les libère, qu'il découvre et écrive leur secret. Le jeune héros devient comparable à un héros de conte de fée qui aide des « demoiselles en détresse ».

147Lignes 7, 13 et 20

148Ligne 7

149Ligne 28

150Lignes 29-32

151Ligne 13

152Ligne 9

153Ligne 17

4.3.2.2. *Les clochers et le temps*

Un clocher peut être vu comme un marqueur du temps. Souvent, les cloches sonnent chaque heure, et elles ont aussi pour fonction d'annoncer le temps d'aller à la messe. Ainsi les clochers de Martinville et de Vieuxvicq peuvent aussi représenter le temps. Comme nous venons de le voir, ces trois clochers sont pourvus de caractéristiques humaines. Le fait que parfois ils restent immobiles, parfois ils se déplacent peut être mis en relation avec les deux métaphores du passage du temps : LE TEMPS EST UN OBJET MOUVANT et LE TEMPS EST FIXE ET NOUS LE TRAVERSONS. Nous avons vu que chez Proust, ces deux métaphores contradictoires peuvent être présentes en même temps. Le temps est envisagé comme quelque chose de complexe et de paradoxal.

Ce paradoxe est souligné par une expression métaphorique dans le texte. Les clochers sont comparés à « trois pivots d'or ». ¹⁵⁴ Le mot « pivot » peut désigner soit un point autour duquel tourne quelque chose, mais aussi ce mouvement de rotation lui-même ; un pivot peut donc être soit mouvant, soit immobile, comme les clochers, et comme le temps. En outre, « pivot » a aussi un sens particulier dans le domaine de l'horlogerie. Le pivot est l'élément qui porte les roues d'une montre – le support du mouvement de l'horloge – qui à son tour est une représentation du mouvement du temps. Il y a donc encore un lien entre les clochers-pivots et le temps. On peut dire également que le pivot est l'élément qui se trouve au cœur d'un mouvement ou d'une action, tout comme les clochers sont au cœur de cet extrait, qui décrit à son tour un événement pivotant dans la carrière littéraire du moi.

L'expression « pivots d'or » peut aussi faire penser au cadran imaginaire que créent les cloches de Saint-Hilaire dans l'extrait traité dans 4.2. Dans tous les deux cas, il y a des marques d'or projetés sur le ciel. C'est le son des cloches de Saint-Hilaire qui les créent dans l'extrait précédent, alors que dans le « petit morceau », ce sont les clochers eux-mêmes qui constituent les pivots. Le domaine des clochers est souvent employé dans *Combray*. Dans le chapitre 3.3., nous avons mentionné plusieurs exemples de descriptions de clochers. Genette utilise certaines d'entre elles pour illustrer ce qu'il appelle le « *fétichisme du lieu* » ¹⁵⁵. Nous avons remarqué que les différentes descriptions d'un même clocher sont aussi le résultat du changement temporel, ce qui se voit clairement dans cet extrait. Selon Genette, « [...] il y a

154Ligne 24

155Gérard Genette. « Métonymie chez Proust » in *Figures III*. Paris : Seuil. 1972. p. 46

manifestement chez Proust une sorte de schème stylistique récurrent, presque stéréotypé, qu'on pourrait appeler le *topos du clocher-caméléon*. »¹⁵⁶

Lakoff et Turner remarquent qu'un clocher est une des manifestations de la métaphore religieuse LE DIVIN EST AU-DESSUS.¹⁵⁷ Les clochers sont des flèches qui désignent le ciel, et donc le divin. Comme le ciel et le temps sont intimement liés dans « le petit morceau », cela veut dire que les clochers indiquent aussi le temps, ce qui à son tour peut évoquer une image analogue à celle de l'aiguille d'une montre.

Nous savons que le ciel change quand le soleil est en train de se coucher, et que ce changement est une manifestation du passage du temps. Dans cet extrait, il semble qu'il y ait une relation de réciprocité complexe entre le soleil et les clochers en tant que marqueurs du temps : les changements du ciel dus au couchant se manifestent dans l'aspect des clochers, et les clochers, à leur tour, sont vus sur le ciel, ce qui peut correspondre à la diversité qui caractérise le temps proustien.

Proust admirait les peintures de Monet, et il a commenté la série des peintures représentant la cathédrale de Rouen. Ces remarques ressemblent sur plusieurs points à la description des clochers de Martinville et de Vieuxvicq :

Sans doute, avant de le savoir, quand vous voyez pour la première fois la façade occidentale d'Amiens, bleue dans le brouillard, éblouissante au matin, ayant absorbé le soleil et grassement dorée l'après-midi, rose et déjà fraîchement nocturne au couchant, à n'importe laquelle de ces heures que ses cloches sonnent dans le ciel, et que Claude Monet a fixées dans des toiles sublimes¹⁵⁸ où se découvre la vie de cette chose que les hommes ont faite, mais que la nature a reprise en l'immergeant en elle, une cathédrale, et dont la vie comme celle de la terre en sa double révolution se déroule dans les siècles et d'autre part se renouvelle et s'achève chaque jour, – alors, la dégageant des changeantes couleurs dont la nature l'enveloppe, vous ressentez devant cette façade une impression confuse mais forte.¹⁵⁹

En peignant la cathédrale de Rouen à différents moments, Monet saisit les changements qui résultent du temps qui passe, comme le moi enfant le fait dans son petit morceau. Dans ces peintures, on peut aussi découvrir « la vie » de la cathédrale, ce qui correspond aussi à la personnification des clochers.

Proust voit aussi dans les peintures de Monet comment « la vie de la terre » et de la cathédrale se renouvelle et s'achève chaque jour, ce que nous pouvons retrouver dans l'extrait.

156Ibid. p. 44

157Lakoff et Turner. *More than Cool Reason*. p. 150

158*La cathédrale de Rouen aux différentes heures du jour*.

159CSB p. 89

Comme le soleil qui se couche et qui disparaît, mais qui se lèvera le matin, les filles, qui sont les clochers, disparaissent de la vue du moi, mais elles réapparaîtront dans son texte. Ainsi, on peut dire que la fin est en fait un début, et que la disparition ne fait que préparer une apparition. Le moment disparaît, mais l'œuvre d'art « apparaît » et l'éternise. Il y a un sentiment de tristesse ou de perte dû à la disparition, qui peut « motiver » la création. Quand on perd le moment, on cherche à le récréer dans l'art afin de le soustraire au temps qui se perd.

4.3.2.3. Le soleil, les clochers, la voiture et le temps

Dans le « petit morceau » il y a beaucoup de mouvement. Le soleil semble traverser le ciel, les clochers se déplacent dans différentes directions, et la voiture traverse le paysage. En même temps, nous savons que c'est la Terre qui orbite autour du soleil, que les clochers sont, dans le monde « objectif » et aussi parfois dans l'extrait, immobiles, et que la voiture semble parfois être immobile aussi. La tension entre mouvement et immobilité se retrouve donc sur tous ces niveaux.

Il y a une analogie entre le mouvement du soleil, celui de la voiture et celui du temps. La superposition de toutes ces progressions renforce le sentiment d'un espace temporalisé que cet extrait peut susciter – un sentiment « cosmique » : l'espace est en mouvement, et nous faisons partie de ce mouvement. Nous avons vu que chez Proust, le lien entre temps et espace est plus fort qu'il ne l'est normalement. Dans le « petit morceau » il y a vraiment un réseau complexe de rapports entre des éléments temporels et des éléments spatiaux. Cette complexité semble effacer les limites entre temps et espace, car on ne sait plus si c'est l'espace, le temps ou l'observateur qui se déplace. Le texte du jeune écrivain peut donc être lu comme une unité structurée par des oppositions. Comme tous les éléments les plus importants sont à la fois immobiles et en mouvement – les clochers, le soleil, le temps, le moi enfant dans la voiture – ils forment un tout cohérent et dynamique.

Par les métaphores conceptuelles conventionnelles LA VIE EST UNE JOURNÉE et LA VIE EST UN VOYAGE, on pourrait aussi interpréter ce texte à la lumière de l'expression conventionnelle « le chemin de la vie ». La forte présence du couchant et l'importance du « petit morceau » dans la vie du moi supportent cette interprétation.

4.3.3. Ancrage métonymique

Dans l'extrait, il y a plusieurs exemples de ce que Lakoff et Johnson appellent des métaphores-image : une image visuelle appliquée sur une autre.¹⁶⁰ Comme nous l'avons vu, cette sous-catégorie de la métaphore illustre très bien ce que dit Genette sur l'ancrage métonymique des métaphores proustiennes. Dans le « petit morceau », ce sont surtout les trois clochers qui sont comparés à différents objets selon la position que le moi enfant occupe par rapport à eux.

Dans les lignes 10 jusqu'à 12, les clochers sont comparés à des oiseaux :

Les minutes passaient, nous allions vite et pourtant les trois clochers étaient toujours au loin devant nous, comme trois oiseaux posés sur la plaine, immobiles et qu'on distingue au soleil.

Il nous semble qu'avant toute chose c'est l'image visuelle des trois oiseaux qui est appliquée aux clochers. Mais on peut aussi argumenter que la description des oiseaux comme immobiles constitue une application de caractéristiques non visuelles. Le fait que la prochaine phrase commence par « Puis le clocher de Vieuxvicq s'écarta [...] »,¹⁶¹ peut indiquer que comme les oiseaux, le clocher qui était immobile peut « s'envoler ». Pourtant, l'image visuelle des oiseaux est employée pour décrire l'image visuelle des clochers. Les clochers et les oiseaux ont aussi en commun leur position entre terre et ciel.¹⁶² Quelques lignes avant, le moi enfant décrit les clochers comme « s'élevant du niveau de la plaine ». La famille et le docteur traversent « la plaine », et les oiseaux peuvent bien être vus comme appartenant au domaine de ce paysage. On peut donc dire que le comparant est tiré du contexte, et qu'il existe un lien métonymique entre le comparant et le comparé, tout comme le dit Genette.

Nous avons déjà traité l'expression « trois pivots d'or »,¹⁶³ mais il faut remarquer que comme dans le cas des marques d'or tracées sur le ciel par les heures qui sonnaient du clocher de Saint-Hilaire, la couleur dorée peut être dite motivée par la présence du soleil dans le contexte. Comme nous avons vu, le soleil joue un rôle important dans cet extrait, et le fait qu'il soit en train de se coucher peut expliquer l'accentuation de la couleur d'or.

Aux sommets de clochers, il y a souvent une girouette. Si l'on s'imagine qu'il y a une

160Lakoff et Turner. *More than Cool Reason*. p. 90

161Ligne 12

162En outre, les clochers ont pour fonction d'établir des rapports entre le divin et le terrestre.

163Ligne 24

girouette à la cime des clochers de l'extrait, on peut se demander s'il y a un rapport métonymique entre celle-ci et les mots « virèrent » et « pivot ». En tout cas, ces mots dénotent le mouvement typique des girouettes. De plus, la girouette indique la direction du vent, ce qui veut dire qu'elle oriente le vent dans l'espace. Les clochers sont ainsi des marqueurs du temps *et* de l'espace qui sont des domaines inextricablement liés chez Proust.

Dans les lignes 26 et 27, les clochers sont pour le moi enfant « comme trois fleurs peintes sur le ciel au-dessus de la ligne basse des champs ». Il s'agit d'une métaphore-image. Les fleurs font aussi partie du contexte dans lequel se trouve la voiture du docteur. En fait, si l'on omet la partie centrale de cette citation, on aura « comme trois fleurs des champs », ce qui rend encore plus évident le rapport métonymique. Le fait que ces fleurs soient « peintes sur le ciel » évoque encore l'image du ciel comme un écran sur lequel sont projetées d'autres images. Elles peuvent aussi faire penser à la peinture sur verre – des vitraux que l'on trouve dans les églises et leurs clochers. On pourrait argumenter qu'il y a une relation métonymique entre les vitraux et les fleurs.

Il y aussi un exemple d'une métaphore entretenant une relation métonymique avec un contexte plus élargi. Relisons la dernière partie du « petit morceau » rédigé par le moi enfant :

Ils me faisaient penser aussi aux trois jeunes filles d'une légende, abandonnées dans une solitude où tombait déjà l'obscurité ; et tandis que nous nous éloignons au galop, je les vis timidement chercher leur chemin et après quelques gauches trébuchements de leurs nobles silhouettes, se serrer les uns contre les autres, glisser l'un derrière l'autre, ne plus faire sur le ciel encore rose qu'une seule forme noire, charmante et résignée, et s'effacer dans la nuit.¹⁶⁴

Nous avons déjà vu que la compréhension des clochers comme ces trois filles est une élaboration de la personnification dont cet extrait est imbu. Il s'agit donc d'une métaphore qui exploite plus d'éléments que l'image visuelle.

Le paysage, le contexte strictement spatial, n'évoquerait pas forcément de telles associations, mais quand on considère le fait que le moi enfant se trouve « du côté de Guermantes », le rapport semble plus clair. La famille de Guermantes est noble, et bien connue à Combray. En outre, ses membres sont les descendants de Geneviève de Brabant – l'héroïne de la légende de Golo – l'histoire visualisée par la lanterne magique du moi enfant.¹⁶⁵ Ce dernier associe donc les Guermantes au temps mérovingien. La légende est un genre littéraire ancien, ce qui correspond au fait que cet extrait est le premier texte littéraire qu'écrit

164Lignes 27-32

165RTP I pp. 9-10

le moi.

Le nombre trois revient plusieurs fois dans l'extrait. Il y a trois clochers,¹⁶⁶ et ce nombre est souligné chaque fois qu'ils sont comparés à une autre chose : « trois oiseaux »¹⁶⁷, « trois pivots d'or »¹⁶⁸, « trois fleurs »¹⁶⁹ et « trois jeunes filles »¹⁷⁰. Dans les contes populaires, le nombre trois occupe une position particulière. Il est considéré un nombre magique, et les événements se produisent souvent trois fois, il y a souvent trois frères, trois princesses etc. L'insistance sur le nombre trois dans l'extrait, ainsi que la présence des « filles d'une légende »,¹⁷¹ motivées par les associations mérovingiennes que provoque « le côté de Guermantes », fait penser justement aux contes populaires. Les trois filles, qui sont décrites comme « nobles »¹⁷², peuvent être rapprochées de princesses ou d'héroïnes de tels contes, ce qui est cohérent aussi avec la sympathie que le moi semble éprouver pour les trois héroïnes solitaires qui cherchent « leur chemin ».¹⁷³

Les vieux clochers et le paysage champêtre peuvent aussi produire des associations « légendaires ». De plus, l'un des traits caractéristiques de ce genre est l'absence de repères spatio-temporels. Les contes commencent par « Il était une fois », et souvent, l'histoire se déroule « dans un pays lointain ». Ils se trouvent donc en quelque sorte hors du temps, ce qui correspond à la conception proustienne du temps, selon laquelle on peut soustraire des objets au temps à l'aide de la métaphore.

Comme nous l'avons déjà remarqué, la tendance qu'a Proust de tirer le comparant du contexte spatiale a été introduit par Genette dans son article « Métonymie chez Proust », où il parle d'un « *fétichisme du lieu* ».¹⁷⁴ Nous avons vu dans 3.3, que dans les exemples traités ici il s'agit plutôt d'un fétichisme de la situation. Les différentes descriptions du clocher de Saint-Hilaire, dont traite Genette, sont toutes faites dans le même contexte spatial, mais à différents moments. Le temps joue donc un rôle aussi important que l'espace dans la motivation du choix du comparant. Les changements des trois clochers de Martinville et de Vieuxvicq sont dus aux changements de lieu *et* aux changements temporels. Le moi enfant se déplace dans l'espace par rapport aux clochers, ce qui influence sa perception d'eux, en même temps que le

166Mentionné explicitement dans les lignes 8 et 11

167Ligne 11

168Ligne 24

169Ligne 26

170Ligne 28

171Ligne 28

172Ligne 30

173Ligne 30

174Genette « Métonymie chez Proust » p. 46

soleil est en train de se coucher. La position du soleil est, comme nous l'avons vu, une manifestation du temps, et elle conditionne ce que voit et perçoit le moi enfant.

4.3.4. La mémoire vs. l'art

Dans cet extrait, le narrateur ne nous raconte pas une expérience de la mémoire involontaire, et « le petit morceau » ne nous montre pas comment cette mémoire fonctionne. L'événement a été préservé moins par la mémoire que par l'écriture. Ce texte se distingue donc des deux extraits précédents. Nous allons cependant essayer de montrer comment la création artistique est apparentée à la mémoire involontaire, et que cet extrait pourrait être interprété à la lumière de la conception proustienne de la mémoire.

Comme dans une expérience de la mémoire involontaire, le processus qui aboutit à l'écriture du « petit morceau », commence par un sentiment inexplicable. Dans les pages qui précèdent l'extrait, le narrateur explique comment fonctionne ce type de sentiment :

Je ne savais pas la raison du plaisir que j'avais eu à les apercevoir à l'horizon et l'obligation de chercher à découvrir cette raison me semblait bien pénible ; j'avais envie de garder en réserve dans ma tête ces lignes remuantes au soleil et de n'y plus penser maintenant. Et il est probable que si je l'avais fait, les deux clochers seraient allés à jamais rejoindre tant d'arbres, de toits, de parfums, de sons, que j'avais distingués des autres à cause de ce plaisir obscur qu'ils m'avaient procuré et que je n'ai jamais approfondi.¹⁷⁵

Comme nous l'avons vu, le moi enfant s'ennuie parce que le cocher ne parle pas. Il commence donc à approfondir ce plaisir, et il arrive à écrire un petit texte qui exprime ses impressions. L'effort qu'il faut faire pour trouver la raison du plaisir semble aussi être semblable à celui qui est décrit dans l'épisode de la madeleine.

Dans le chapitre 3.2., nous avons cité Valerie Minogue, qui écrit que pour vraiment percevoir notre propre réalité, il faut la chercher en nous, et non pas dans le monde objectif. C'est quand on trouve la métaphore, c'est-à-dire le contrepoint qu'a un objet dans notre réalité intérieure, que l'on atteint les « essences ».¹⁷⁶ Il nous semble que c'est cela qui arrive au moi enfant quand il écrit son « petit morceau ». Il trouve la métaphore, et par conséquent, pour lui, son expérience de ces clochers ne sera plus influencée par le passage du temps. On pourrait

¹⁷⁵RTP I. p. 178

¹⁷⁶Minogue, Valerie. *Proust : Du côté de chez Swann* London : Edward Arnold 1973 pp. 43-44

dire qu'il a fait le travail mnémonique en avance. Au lieu de trouver le lien analogique entre le présent et le passé, il trouve un lien analogique entre le monde objectif et sa propre réalité. En créant une œuvre d'art, il a soustrait les clochers au temps, et il n'a plus besoin d'y penser :

Je ne repensai jamais à cette page, [...] je sentais qu'elle m'avait si parfaitement débarrassé de ces clochers et de ce qu'ils cachaient derrière eux, que, comme si j'avais été moi-même une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête.¹⁷⁷

Il arrive au bout du sentiment suscité par les clochers, il trouve ce qu'ils cachent, son travail est achevé, et pour la première fois, le moi enfant a traduit une telle impression en une œuvre d'art.

On peut se demander si c'est le « moi profond » du héros-narrateur qui se manifeste dans ce texte : une face de sa personnalité qui serait assez stable et qui ne se perdrait pas avec le temps. Le narrateur dit :

[...] je composai malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant que j'ai retrouvé depuis et auquel je n'ai eu à faire subir que peu de changements¹⁷⁸

Comme le « petit morceau » est une œuvre d'art qui montre au lecteur l'« essence » des clochers selon le moi enfant, il n'est pas nécessaire de le changer, même des années plus tard. Les métaphores sont toujours valables, et elles contiennent toujours les impressions qu'il a eues quand il a vu les clochers. Le fait que c'est dans une voiture qui cahote que le moi enfant écrit ce texte peut être vu comme un paradoxe : il crée quelque chose d'atemporel ou d'éternel même s'il se trouve dans une voiture qui se déplace irrégulièrement. On peut dire qu'il s'agit d'encore une occurrence de la tension entre immobilité et mouvement qui souligne le caractère presque impossible du projet de saisir le temps qui fuit.

Dans son ouvrage *Un chasseur dans l'image – Proust et le temps caché*, Éliane Boucquey montre comment le « petit morceau » peut être interprété comme une énigme fondamentale dans la *Recherche*. Elle fonde cette interprétation sur l'opposition entre la métaphore, qui est temporelle, et la métonymie, qui est spatiale,¹⁷⁹ ce qui correspond à notre interprétation : c'est une relation analogique qui permet le déplacement dans le temps caractéristique des expériences de la mémoire involontaire, alors que c'est la métonymie qui

177Lignes 33-38

178Lignes 4-6

179Boucquey, Éliane. *Un chasseur dans l'image*. Paris : Armand Colin. 1992. p. 24

permet d'en revivre une plus grande partie que le point avec lequel le présent entretient une relation analogique. Comme le moi enfant ne retrouve pas un souvenir en regardant ces clochers, Boucquey affirme que le texte qu'il écrit est « [...] le triomphe de la métonymie sur la métaphore. »¹⁸⁰ Le jeune héros ne trouve pas un lien métaphorique entre le moment présent et un moment dans le passé : il ne s'agit pas d'un souvenir. Il décrit les sentiments que les clochers suscitent au moment et dans l'espace présent, qui, selon Boucquey, entretiennent un rapport métonymique avec les clochers. Pour Boucquey, le moi enfant échoue : « [...] le narrateur ne parvient pas à nommer ce qu'ils tentent de rappeler. »¹⁸¹ Le moi ne réussit donc pas à retrouver le souvenir auquel correspond la vue des clochers, mais il laisse le projet au lecteur : « Tel est, tel était le véritable projet du livre. Il nous propose, aujourd'hui encore, d'aller à la recherche du temps perdu par le narrateur. »¹⁸²

Pour Boucquey les trois clochers anticipent trois arbres que le moi voit près d'Hudimesnil, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.¹⁸³ Les clochers seront donc la base d'un souvenir futur.¹⁸⁴ Il nous semble pourtant qu'il soit possible que ce plaisir ne provienne pas forcément d'un souvenir du passé que le moi n'arrive pas à retrouver. Il ne faut pas oublier que selon l'idéalisme de Proust, la vraie réalité est à chercher aussi dans l'art et dans les rêves. En tout cas, pour trouver cette « essence », il faut avoir recours aux profondeurs de son moi. Le moi profond et la mémoire involontaire sont apparentés, mais il nous semble qu'ils ne soient pas identiques. En fait, il est impossible de distinguer entre « moi profond » et les profondeurs de la mémoire. Les impressions subies par le moi enfant produisent un plaisir qu'il analyse après-coup. Sans cela, les impressions seraient oubliées. Il s'agit donc d'un travail de la mémoire. La combinaison du plaisir inexplicable que le moi enfant ne contrôle pas et l'effort qu'il fait en écrivant le « petit morceau » engendrent une perception ou une compréhension profonde, fondée sur une relation d'analogie entre ce qu'il voit et le contrepoint qui se trouve dans son moi profond.

Cette manière de créer une œuvre d'art peut évoquer le symbolisme et la théorie des correspondances, selon laquelle il y a des rapports entre la réalité que l'on perçoit avec les sens et une réalité sous-jacente. L'artiste essaye de recréer ou renvoyer à cette réalité sous-

180Ibid. p. 33

181Ibid. p. 15

182Ibid. p. 42

183RTP II. pp. 76-77

184Boucquey. Op.cit. pp. 15-16

jacente.¹⁸⁵ Il nous semble que c'est ce qu'essaye de faire le moi enfant. Il veut saisir ce que cachent les clochers, et en cherchant en lui-même, il réussit à trouver la raison de son plaisir, il trouve la métaphore. En découvrant le lien entre les clochers et les profondeurs de son moi, il ne décèle pas seulement le secret des clochers, mais il a en même temps accès à son « moi profond ». Le contraste fréquent entre immobilité et mouvement semble renvoyer à un motif sous-jacent de la *Recherche*. Il est une expression du désir d'immobiliser le temps fuyant, qui accentue que ce projet est un défi presque impossible. Mais à l'aide des métaphores, le moi enfant arrive à soustraire au temps le moment dans la voiture en mouvement, offrant ainsi au lecteur la possibilité de faire l'expérience de la métaphore.

185Jakob Lothe, Christian Refsum et Unni Solberg. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo : Kunnskapsforlaget. 1997. p. 245

5. Conclusion

La métaphore est l'une des manières dont l'être humain conceptualise le monde. En comprenant un objet à l'image d'un autre, on peut voir de nouveaux aspects de l'objet en question. La métaphore est aussi un principe fondamental dans la « vision du monde » et dans l'esthétique de Proust. La mémoire, le rêve, l'art – « tout » ce qui est vraiment important dans la vie peut sembler fondé sur un rapport métaphorique. La *Recherche*, *Combray* et donc les extraits analysés dans le présent mémoire sont imbus de métaphores. Nous n'avons traité que certaines des métaphores qui sont présentes dans trois courts extraits ; rien que ceci peut donner une impression du vaste nombre d'expressions métaphoriques que l'on peut trouver dans le texte global.

Les métaphores de ces trois extraits sont souvent motivées par le contexte : un élément avec lequel le comparé entretient déjà une relation métonymique devient le comparant. Nous avons vu que dans les deux extraits où il y a un contexte spatio-temporel spécifié – le jardin à Combray et le côté de Guermantes – les comparants sont tirés des environs du moi enfant. C'est surtout quand une image visuelle est appliquée sur une autre que nous pouvons constater des rapports métonymiques entre comparant et comparé, mais il y a aussi certains exemples où d'autres traits d'un comparant tiré du contexte sont attribués au comparé. Nos lectures confirment donc ce que dit Genette dans « Métonymie chez Proust ».

Mais dans ces métaphores métonymiques, où le comparant est tiré de ce qui entoure le moi, il nous semble que le temps est parfois aussi important que le lieu. Dans les descriptions de clochers que nous avons analysées, ainsi que celles qui sont employées par Genette dans « Métonymie chez Proust », ce n'est pas forcément un changement de lieu qui provoque les changements de l'aspect des clochers, c'est plutôt le changement de temps qui l'effectue. Ainsi, le clocher de Saint-Hilaire, comme nous le montre Genette, peut être décrit de manières très diverses à cause des changements que le temps fait subir à l'espace. Dans le « petit morceau » que le moi enfant écrit, il est vrai qu'il se déplace par rapport aux clochers, et que ce déplacement entraîne des changements dans sa manière de les percevoir, mais le soleil qui est en train de se coucher effectue aussi de grands changements. Les comparants des métaphores sont tirés des environs des comparés : les clochers sont dits d'or quand le soleil les éclaire, peintes sur un ciel rose quand le soleil s'est presque couché, et les filles de légende deviennent une forme noire après que le soleil a disparu à l'horizon. Tous les aspects des comparants ne

sont donc pas présents dans l'espace dont ils sont tirés à tous les moments. Ce n'est pas seulement le lieu qui les motive, mais le passage du temps aussi. Nous avons donc suggéré qu'il serait peut-être mieux de parler d'un « fétichisme de la situation », que d'un « *fétichisme du lieu* » comme le fait Genette.¹ Cela est évidemment une conséquence de l'identification accentuée entre temps et espace. Nous avons vu que parfois, il est même difficile de distinguer ces deux domaines. Ainsi, un lieu n'est pas seulement un lieu, car il change avec le temps, et il peut même représenter le temps.

Dans les cas où le comparant peut difficilement être vu comme tiré du contexte dans lequel se trouve le moi, il est souvent tiré du contexte constitué par le texte. Quand un domaine est introduit, les comparants suivants sont souvent tirés du même domaine. On peut discuter s'il s'agit de différentes métaphores liées entre elles par une relation métonymique – ce qui nous semble être le point de vue de Genette – ou s'il s'agit d'une seule métaphore conceptuelle, ou de quelques métaphores conceptuelles apparentées, reprises par un grand nombre d'expressions linguistiques, et peut-être modifiées, comme le diraient Lakoff, Johnson et Turner. Il ne s'agit donc pas d'une opposition totale entre Genette et les autres théoriciens. Ils emploient différentes terminologies, et ils focalisent sur différents aspects, mais sur plusieurs points, leurs idées sont apparentées.

Il y a aussi d'autres points communs entre les idées de Genette et celles de Lakoff, Johnson et Turner. Ce que Genette appelle « l'indifférence à l'égard du *réfèrent* »² peut être expliqué par la théorie de Lakoff, Johnson et Turner. Pour eux, la métaphore ne décrit pas des similarités qui existent déjà, mais elle crée des similarités en focalisant sur quelques aspects des deux domaines mises ensemble. L'aspect créateur de la métaphore nous semble aussi être en accord avec la vision proustienne du monde.

De plus, l'ancrage des métaphores dans les environs du moi peut être vu comme conforme à « l'impressionnisme » de Proust : La métaphore qui nous révèle les « essences » des choses doit mettre en relation ce que l'on perçoit et l'effet que cette perception produit sur nous. Les sens sont très importants pour Proust, et on peut argumenter que notre perception des choses est influencée par leur milieu référentiel ou textuel.

Il nous semble que la théorie cognitive de la métaphore, représentée dans ce mémoire par Lakoff, Johnson et Turner soit pertinente pour des analyses des métaphores dans la

1 Gérard Genette « Métonymie chez Proust » in *Figures III*. Paris : Seuil. 1972. p. 46

2 Ibid. p. 45

Recherche. Elle permet de systématiser les différentes expressions métaphoriques, et de trouver des rapports entre elles. L'idée qu'il y a des structures cognitives qui constituent le fondement des expressions que l'on peut trouver dans *Combray* peut contribuer à expliquer la cohérence entre les différents extraits. Comme ces métaphores ont comme point de départ des métaphores conceptuelles conventionnelles, on peut aussi comparer leur emploi novateur à l'emploi dans le langage de tous les jours. Ainsi, il est possible de voir sur quels points la conception proustienne du temps diffère de la conception conventionnelle.

Nous avons vu que Proust emploie tous les outils de manipulation des métaphores conventionnelles énumérés par Lakoff et Turner.³ Il les étend, les élabore, les met en question et les compose. Ainsi, il fait travailler l'imagination du lecteur, qui doit démêler ces réseaux métaphoriques complexes. Les métaphores centrales aident à structurer les extraits analysés : ils créent des unités qui peuvent fonctionner comme des textes autonomes. Le lecteur peut les lire sans tenir compte de leur contexte, et il verra qu'ils ont une qualité poétique comme des textes indépendants. La présence de métaphores-clés structurantes et la complexité des réseaux métaphoriques donnent l'impression d'un texte serré, caractérisé par la nécessité, où chaque élément joue un rôle important dans la création de la signification globale du texte. En même temps, la grande possibilité d'interprétations, et le fait qu'il puisse y avoir plusieurs « noyaux » potentiels dans chaque extrait ouvrent les textes. Il nous semble utile de lire Proust de cette manière, comme il emploie beaucoup de métaphores auxquelles il faut réfléchir pour vraiment saisir ce qu'il écrit.

Si l'on en juge par ces trois parties analysées, il semble que l'emploi de métaphores temporelles dans *Combray* soit assez unitaire. Nous avons reconnu certaines métaphores conceptuelles qui constituent le fondement des images de tous les extraits. Comme l'esthétique de Proust est dépendante de sa vision de la réalité, du temps, de la mémoire, et de l'art, on retrouve des traces de ses points de vue dans tous les extraits, et aussi dans tout *Combray* et toute la *Recherche*. On peut argumenter qu'à partir d'analyses de parties isolées de cette œuvre, on peut dire quelque chose de la totalité. Il est vrai que, comme le remarque Genette dans « Proust palimpseste », Proust « [...] n'a cessé de revendiquer pour son œuvre le bénéfice de la patience, de l'attention, de la perception des rapports à distance [...] ».⁴ Pour

3 Voir 2.3.2.

4 Genette. « Proust palimpseste » in *Figures*. Paris : Seuil. 1966. p. 58

pouvoir découvrir les « rapports à distance », il faut bien sûr tenir compte de toute l'œuvre, mais il nous semble que des analyses détaillées de quelques extraits puissent aussi être fructueuses.

La métaphore TEMPS EST ESPACE est, comme nous l'avons vu, l'une des métaphores les plus fondamentales pour notre compréhension habituelle du temps. Dans les extraits que nous avons analysés, surtout ceux des chapitres 4.1. et 4.3.,⁵ nous avons constaté une plus grande tendance à concevoir le temps à l'aide des notions spatiales que dans le langage courant : un plus grand nombre de caractéristiques de l'espace est appliqué au temps. Comme la relation entre temps et espace est donc plus étroite, il est plus difficile de distinguer entre ces deux dimensions. Par conséquent, le moi est plus libre par rapport au temps : il peut se déplacer plus librement à l'intérieur du temps, et même en sortir. Cette « spatialisation » métaphorique du temps se révèle être un moyen d'exprimer les déplacements temporels dus à la mémoire involontaire, le rêve ou l'art. Elle sert aussi à valoriser le temps personnel. Ce procédé, qui rompt avec l'ordre conventionnel du temps, assure une plus grande liberté imaginaire.

Comme la métaphore TEMPS EST ESPACE est de niveau générique, elle permet une grande diversité de réalisations spécifiques. Ainsi, nous avons vu que différents types d'espaces sont employés dans les extraits pour « concrétiser » le temps : *l'espace cosmique* avec les planètes qui orbitent autour du dormeur, ou le ciel sur lequel le soleil laisse ses marques ; *l'espace domestique* représenté par les anciennes chambres du moi ; et *l'espace littéraire* qui est représenté par le livre que le moi enfant lit sous le marronnier, par le texte qu'il crée après avoir vu les clochers de Martinville et de Vieuxvicq et finalement par l'œuvre elle-même.

Les modifications de la métaphore TEMPS EST ESPACE ont des répercussions sur d'autres métaphores du temps employées dans les extraits. La métaphore d'orientation temporelle est mise en question, car si l'on peut aller où l'on veut dans le temps, le futur n'est plus forcément devant l'observateur, et le passé n'est plus forcément derrière lui. Cette métaphore présuppose aussi que le temps passe chronologiquement, mais comme le moi peut revivre le passé dans le présent, cette chronologie est rompue. L'ordre rassurant du temps objectif est trop restreint : ce n'est qu'en s'abandonnant au chaos, au paradoxe, au problème qu'est le temps que l'on peut trouver les « essences ».

5 Dans l'extrait traité dans 4.2., le narrateur ne nous montre pas ce qui précède le souvenir – le passage du présent au passé. Par conséquent, le moi s'est déjà déplacé dans le temps au début de cet extrait. La métaphore TEMPS EST ESPACE est présent comme le fondement d'autres métaphores, et même de quelques expressions métaphoriques, mais on ne voit pas aussi clairement l'application de plusieurs aspects de l'espace au temps que dans les deux autres extraits.

Normalement, la présence simultanée des deux métaphores du passage du temps : LE TEMPS EST FIXE ET NOUS LE TRAVERSONS et LE TEMPS EST UN OBJET MOUVANT, n'est pas possible.

Logiquement, il s'agit de deux métaphores incohérentes. Pourtant, dans les extraits, il y a des expressions basées sur les deux, ce qui peut être vu comme une manifestation du caractère paradoxal et problématique du temps proustien : le temps se perd, mais il peut être arrêté ou rendu fixe par la mémoire, les rêves, la lecture ou l'écriture. Ces états ou activités privilégiés restaurent le temps perdu ou éternisent un moment vécu. Ils sont souvent décrits comme magiques ou mystérieux, ce qui correspond au « miracle » du temps retrouvé.

La tension entre immobilité et mouvement, que nous avons retrouvée dans tous les extraits, nous semble inhérente à ces deux métaphores de base. Cette opposition reflète le conflit central de l'œuvre entre le temps qui se perd et la préservation du temps. Dans le premier extrait, cette opposition est, selon notre interprétation, surtout mise en relation avec celle qui existe entre la mémoire volontaire et la mémoire involontaire. Quand le sommeil du dormeur lui permet de garder le « registre » constitué par « le fil des heures » et « l'ordre des années et de mondes », il semble que le temps « orbite » autour de lui, alors qu'il reste immobile au centre du cercle. Mais cet ordre est rompu, et le moi est transporté de long en large dans le temps par une impulsion que nous avons rapprochée de la mémoire involontaire. Il semble alors que le temps est fixe, et que le moi le traverse. En même temps, les anciennes chambres que le corps du moi se représente, tourbillonnent autour de lui. Dans l'expérience potentielle de la mémoire involontaire, il y a donc aussi du mouvement, ce qui peut correspondre au fait que le passé est revitalisé – il ne s'agit pas de souvenirs « morts » comme ceux de la mémoire volontaire.

Dans le deuxième extrait, le moi est déjà transposé dans son passé, et il raconte le souvenir des dimanches à Combray. Mais nous y retrouvons la tension entre un temps mouvant et un temps figé. Nous avons considéré le cristal, qui représente la mémoire du moi, comme une extension de la métaphore LE TEMPS EST UNE SUBSTANCE QUI COULE. Le temps qui se perd est donc cristallisé dans un souvenir auquel le moi peut revenir, qui contient ces jours sous le marronnier de son enfance. Mais quand le moi revit ce souvenir, il peut sembler que le cristal redevient coulant. La structure est donc semblable à celle de l'extrait précédent : le temps qui se perd, celui du monde objectif, est mouvant, alors que le temps qui appartient au domaine des « essences » – comme celui de la mémoire involontaire – est fixe et mouvant en même temps.

Dans le troisième extrait, la tension entre immobilité et mouvement est encore plus importante pour notre interprétation. Même si le thème principal de cet extrait n'est pas la mémoire, nous avons vu que le texte écrit par le moi enfant peut être envisagé comme un travail mnémorique « à l'avance » : En créant une œuvre d'art basée sur les émotions suscitées par les clochers, il soustrait cette expérience au temps. Elle est préservée dans le « petit morceau ». Le texte que le moi enfant écrit est une description du retour à Combray tel qu'il le perçoit, et l'espace qu'il traverse dans la voiture du docteur Percepied, est temporalisé par les mouvements relatifs du soleil, des clochers et de la voiture. Le soleil, qui dans cet extrait semble représenter le temps *conventionnel*, se couche, et il est donc en mouvement⁶ tout le temps, alors que les clochers et la voiture sont tous les deux immobiles *et* mouvants, ce qui évoque le temps plus « problématique » de la réalité personnelle. Le fait que le moi adulte pense qu'il n'est pas nécessaire de changer ce « petit morceau » suggère que pour lui, cette première tentative littéraire est capable de transcender le temps et qu'elle a saisi quelque chose de stable dans les profondeurs de son moi.

Dans tous les trois extraits, le ciel, l'univers et les corps célestes jouent un rôle important, ce qui n'est pas étonnant, étant donné que le ciel est la mesure primitive et intuitive pour le temps *et* pour l'espace. Il est aussi le « lieu » où les deux domaines se réunissent, et où il est difficile de les distinguer l'un de l'autre. De plus, l'univers est quelque chose d'infini, de mystérieux, d'énigmatique que nous ne pouvons pas contrôler, ce qui correspond à la conception proustienne du temps. On peut aussi interpréter la présence de l'univers comme motivée par le caractère universel de ce que Proust écrit. Même si chaque être humain a son propre univers personnel, les mécanismes qui nous mettent en contact avec cet univers ou cette face de la réalité sont universels. Ainsi, *Combray* n'est pas seulement l'histoire du héros. En le lisant, nous pouvons peut-être apprendre à reconnaître ou à recréer notre propre univers personnel, à entrer en contact avec notre moi profond et à rejoindre notre temps perdu.

La présence des images qui évoquent un cadran est également remarquable dans tous les extraits. Dans le premier, le fil des heures qui entoure le dormeur, qui dort parfois le bras soulevé, peut faire penser à un cadran. Dans le deuxième extrait, le son des cloches crée un cadran sur le ciel au-dessus de Combray, et dans le troisième, les clochers évoquent des aiguilles d'une montre en même temps qu'ils sont décrits comme des « pivots d'or » - une

6 Si l'on prend comme base la vision géocentrique du monde, ce qui est le cas pour la personification conventionnelle du soleil.

expression qui s'associe naturellement à l'image d'un cadran.⁷ Les cadrans nous semblent révélateurs de la présence obsédante du motif temporel même dans les extraits qui ont pour thème apparent le sommeil, la lecture, l'écriture.

Nos analyses montrent donc qu'il y a une cohérence frappante de l'emploi de métaphores dans les extraits. On peut se demander quels seraient les résultats si nous avions choisi d'autres extraits, un plus grand nombre d'extraits ou des extraits tirés de toute la *Recherche* au lieu de nous limiter à *Combray*. Le fondement métaphorique que nous avons trouvé pour ces trois extraits, serait-il valable pour de plus grandes parties de l'œuvre? Serait-il possible d'identifier les métaphores fondamentales qui structurent la totalité de l'œuvre – des « noyaux » déterminants pour tous les réseaux métaphoriques de la *Recherche*?

La combinaison de différentes métaphores du passage du temps souligne le caractère paradoxal du temps qui se perd mais qui est préservé dans la mémoire, dans l'art et peut-être même dans les rêves, et qui peut en resurgir mouvant encore. Selon Genette, le paradoxe qu'est le temps proustien caractérise toute la *Recherche* :

Là se trouve en effet le plus troublant paradoxe de la *Recherche* : c'est qu'elle se présente à la fois comme œuvre et comme approche de l'œuvre, comme terme et comme genèse, comme recherche du temps perdu et comme offrande du temps retrouvé.⁸

La composition de métaphores incohérentes peut donc aussi être vue comme une manifestation de ce double statut de la Recherche. Elle est en même temps le temps qui passe et se perd, et le temps qui est fixe, que nous pouvons traverser, et qui est préservé.

7 Les positions de ces images suggèrent aussi qu'elles sont importantes. Dans le premier extrait, nous trouvons l'image du cadran au début, alors que dans le deuxième et le troisième, nous les trouvons à peu près au milieu de l'extrait.

8 Gérard Genette. « Proust palimpseste » p. 62

Résumé en norvégien

Denne oppgåva handlar om bruken av tidsmetaforar i *Combray*, som er den fyrste delen i *På sporet av den tapte tid* av Marcel Proust. Med utgangspunkt i George Lakoff, Mark Johnson og Mark Turner sin kognitive metafor-teori, har eg sett på koss metaforar me alle bruker i dagleg-talen blir utvida, spesifiserte, problematiserte og sette saman for å skapa den komplekse veven av metaforar som er typisk for skrivemåten til Proust. Eg har studert nokre «nøkkeltaforar» i tri einskilde utdrag som strukturerer desse, og gjer dei til einingar som kan lesast som sjølvstendige tekstar og som uttrykk for Proust sitt syn på tida, verda og kunsten.

For Proust er tida paradoksal. Ho går heile tida tapt, samstundes som det finst måtar ein kan bevare og gjenoppleva henne på. Motsetnaden mellom rørsle og urørlegheit, som er viktig i dei analyserte utdraga, speglar denne sentrale konflikten i verket. Han er sterkt knytt til dei to grunnleggjande, men motseiande tidsmetaforane : TIDA ER NOKO SOM RØRER SEG OG TIDA STÅR STILLE MEDAN ME RØRER OSS GJENNOM HENNE, som ein vanlegvis ikkje kan bruke samstundes, men som begge er til stades i utdraga.

Proust legg størst vekt på den personlege, subjektive opplevinga av tida, noko som syner seg i den nyskapande bruken hans av den konvensjonelle metaforen TID ER ROM. I utdraga er samanhengen mellom desse to dimensjonane sterkare enn i daglegspråket : fleire av eigenskapane til rommet blir tillagde tida enn det som er vanleg. Dette fører til at eget kan flytta seg friare i tida, særleg ved hjelp av det ufrivillige minnet.

I tillegg til kognitiv metafor-teori har eg brukt Gérard Genette sin tanke om at Proust sin biletbuk ofte er knytta til ein kontekst. Dei to elementa metaforen består av er som regel alt knytta saman i ein nærleiksrelasjon – anten er begge til stades i den situasjonen teksten skildrar, eller så er dei begge til stades i konteksten i bokstaveleg meining. Lesinga mi stadfestar altså det Genette hevdar. Ifylgje Genette har forteljaren i *På sporet av den tapte tid* ein «stadsfetisj» som gjer at ting blir samanlikna med noko som finst på staden der dei er. Men ein kunne kanskje like gjerne ha snakka om ein «situasjonsfetisj» ettersom det ofte er måten ting ser ut til ulike *tider* som blir skildra gjennom metaforane.

For Proust er det gjennom metaforane at me skaper røynda. Når me skaper ein likskap mellom det me ser og det inntrykket som blir skapt i oss av det me ser, fangar me den tidlause «essensen» som ligg bak. Såleis stadfestar oppgåva den sentrale rolla metaforen og særleg tidsmetaforen spelar i Proust sitt prosjekt.

Bibliographie

- Aristote. *Poétique et Rhétorique*. Traduit par Ch.-Émile Ruelle. Paris : Garnier Frères. 1882.
- Baudelaire, Charles. « Le crépuscule du soir » in *Le spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, tome I. Paris : Gallimard. 1975, première édition du recueil : 1869. pp. 311-312
- Baudelaire, Charles. « Salon de 1859 » in *Œuvres complètes*, tome II. Paris : Gallimard. 1976, première édition du texte : 1859. pp. 608-682
- Bowie, Malcolm. *Proust among the stars*. London : Harper Collins Publishers. 1998.
- Boucquey, Éliane. *Un chasseur dans l'image – Proust et le temps caché*. Paris : Armand Colin. 1992.
- Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie – Littérature et sens commun*. Paris : Seuil. 1998.
- Eriksen, Trond Berg. *Tidens historie*. Oslo : J. M. Stenersens forlag. 1999.
- Fiser, Emeric. *L'esthétique de Marcel Proust*. Paris : Librairie de la Revue Française – Alex Redier. 1933.
- Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion. 1977, premières éditions : 1821 et 1827.
- Genette, Gérard. « Proust Palimpseste » in *Figures*. Paris : Seuil. 1966. pp. 39-67
- Genette, Gérard. « Discours du récit » in *Figures III*. Paris : Seuil. 1972. pp. 67-267
- Genette, Gérard. « Métonymie chez Proust » in *Figures III*. Paris : Seuil. 1972. pp. 41-63

- Hamilton, Edith. *Mythology*. New York : The New American Library. 1953, première édition : 1942.
- Knowles, Murray et Moon, Rosamund. *Introducing Metaphor*. London et New York : Routledge. 2006.
- Lakoff, George et Johnson, Mark. *Philosophy in the flesh – the embodied mind and its challenge to western thought*. New York : Basic Books. 1999.
- Lakoff, George et Johnson, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago et London : The University of Chicago Press. 2003, première édition : 1980.
- Lakoff, George et Turner, Mark. *More than Cool Reason – A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago et London : The University of Chicago Press. 1989.
- Langeland, Henrik H. *Marcel Proust*. Oslo : Gyldendal 2001.
- Langeland, Henrik H. *Av sporet er du kommet – romlige fremstillinger hos Marcel Proust*. Oslo : Gyldendal. 2006.
- Lewis, Philip E. « Idealism and reality » in *Yale French Studies, No. 34, Proust*. New Haven : Yale University Press. 1965. pp. 24-28.
- Lothe, Jakob, Refsum, Christian et Solberg, Unni. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo : Kunnskapsforlaget. 1997.
- Maingueneau, Dominique. *Contre Saint Proust ou la fin de la littérature*. Paris : Éditions Bélin. 2006.
- Milly, Jean. *Proust et le style*. Paris : Minard. 1970.
- Minogue, Valerie. *Proust : Du côté de chez Swann*. London : Edward Arnold. 1973.

- Moreno, Cristina Flores. « Time, Life and Death Metaphors in Shakespeare's Sonnets: The Lakoffian Approach to Poetic Metaphor » in *Revista española de lingüística aplicada vol.13 1998-1999*. Castellón de la Plana : Asociación Española de Lingüística Aplicada. 1998-1999. pp. 287-304.
- Nerval, Gérard de. « El Desdichado » in *Les Chimères*. Édition critique éditée par Guillaume, Jean. Bruxelles : Palais des Académies. 1966, première édition de *Les Chimères* : 1854. p.13
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade). Tome I. 1987, premières éditions 1913 et 1918.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade). Tome II. 1988, premières éditions 1918 et 1921-1922.
- Proust Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade). Tome III. 1954, premières éditions 1923, 1925 et 1927.
- Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade). 1971, premières éditions 1954, 1919 et 1880-1922.
- Rosasco, Joan Térésa. *Voies de l'imagination proustienne*. Paris : Librairie A.-G. Nizet. 1980.
- Stern, Sheila. *Marcel Proust – Swann's Way*. Cambridge : Cambridge University Press. 1989.
- Ullmann, Stephen. « Transposition of sensations in Proust's imagery » in *Style in the french novel*. Cambridge : Cambridge University Press. 1957. pp. 189-209
- Yates, Frances A. *The Art of Memory*. London : Pimlico 1992, première édition 1966.

Sites web cités

Encyclopédie Larousse en ligne

- « Métaphore » Site disponible sur <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun-nom/m%C3%A9taphore/69725#330247>>. Page consultée le 19 décembre 2009.
- « Idéalisme » Site disponible sur <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/nom-commun-nom/id%C3%A9alisme/59691>>. Page consultée le 13 janvier 2010.

Encyclopædia Britannica Online

- « Idealism » Site disponible sur <<http://search.eb.com/eb/article-9108679>>. Page consultée le 29 mars 2010.
- « Crystal » Site disponible sur <<http://www.britannica.com/ebc/article-9361970>>. Page consultée le 11 novembre 2009.
- « Vitruvian man » Site disponible sur <<http://search.eb.com/eb/art-38860/Vitruvian-man-a-figure-study-by-Leonardo-da-Vinci-illustrating>>. Page consultée le 23 août 2010.

Info-bible

- « L'évangile selon Jean » Site disponible sur <<http://www.info-bible.org/lsg/43.Jean.html#4>>. Page consultée le 2 décembre 2009.

Le Trésor de la Langue Française Informatisé

- « Espace » Site disponible sur <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=2072300085;r=1;nat=;sol=0;>>. Page consultée le 8 mars 2010.
- « Cristallisation » Site disponible sur <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2072300085;>>. Page consultée le 4 février 2010.

Chemical Heritage foundation sur Flickr

- « Robert Fludd, Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia (1617-18) - Title Page. » Site disponible sur

<http://www.flickr.com/photos/chemheritage/3554869434/sizes/o/#cc_license>. Page consultée le 4 mai 2010.

Annexe

Métaphores conceptuelles conventionnelles traitées dans ce mémoire

Métaphores conceptuelles conventionnelles mentionnées explicitement chez Lakoff, Johnson et Turner :

TEMPS EST ESPACE¹

LE TEMPS EST UNE DENRÉE DE GRANDE VALEUR

LE TEMPS EST UNE RESSOURCE LIMITÉE

LA VIE EST UNE FLAMME

LA MORT EST UN SOMMEIL

LA VIE EST UNE JOURNÉE

LE TEMPS EST UN OBJET MOUVANT

LE TEMPS EST FIXE ET NOUS LE TRAVERSONS

DES ÉVÉNEMENTS SONT DES ACTES

LE TEMPS EST UNE SUBSTANCE QUI COULE

SAVOIR EST VOIR

LE DIVIN EST AU-DESSUS

LA VIE EST UN VOYAGE

La métaphore d'orientation temporelle²

Métaphores conceptuelles conventionnelles déduites par nous :

LE TEMPS EST UN FIL

LE TEMPS EST DES CORPS CÉLESTES

CONCRÉTISATION EST CRISTALLISATION

1 Cette métaphore n'est pas mentionnée sous cette forme, mais Lakoff et Johnson parlent de « the space-time metaphor » dans *Philosophy in the Flesh*. (p. 159), et elle est présumée par d'autres métaphores qu'ils mentionnent.

2 Cette métaphore est un peu complexe, car elle « contient » plusieurs autres métaphores (LE PASSÉ EST DERRIÈRE L'OBSERVATEUR, LE FUTUR EST DEVANT L'OBSERVATEUR, et LE PRÉSENT EST LA POSITION DE L'OBSERVATEUR) en même temps qu'elle peut être dite une métaphore indépendante. Lakoff, Johnson et Turner ne la met donc pas en majuscules.

La personnification conventionnelle du soleil³

La personnification conventionnelle de clochers

3 La personnification consiste en la métaphore conceptuelle DES ÉVÉNEMENTS SONT DES ACTES et une autre métaphore ou du savoir culturel qui spécifie l'action et l'agent. Comme elle est une composition, on ne la met pas en majuscules.